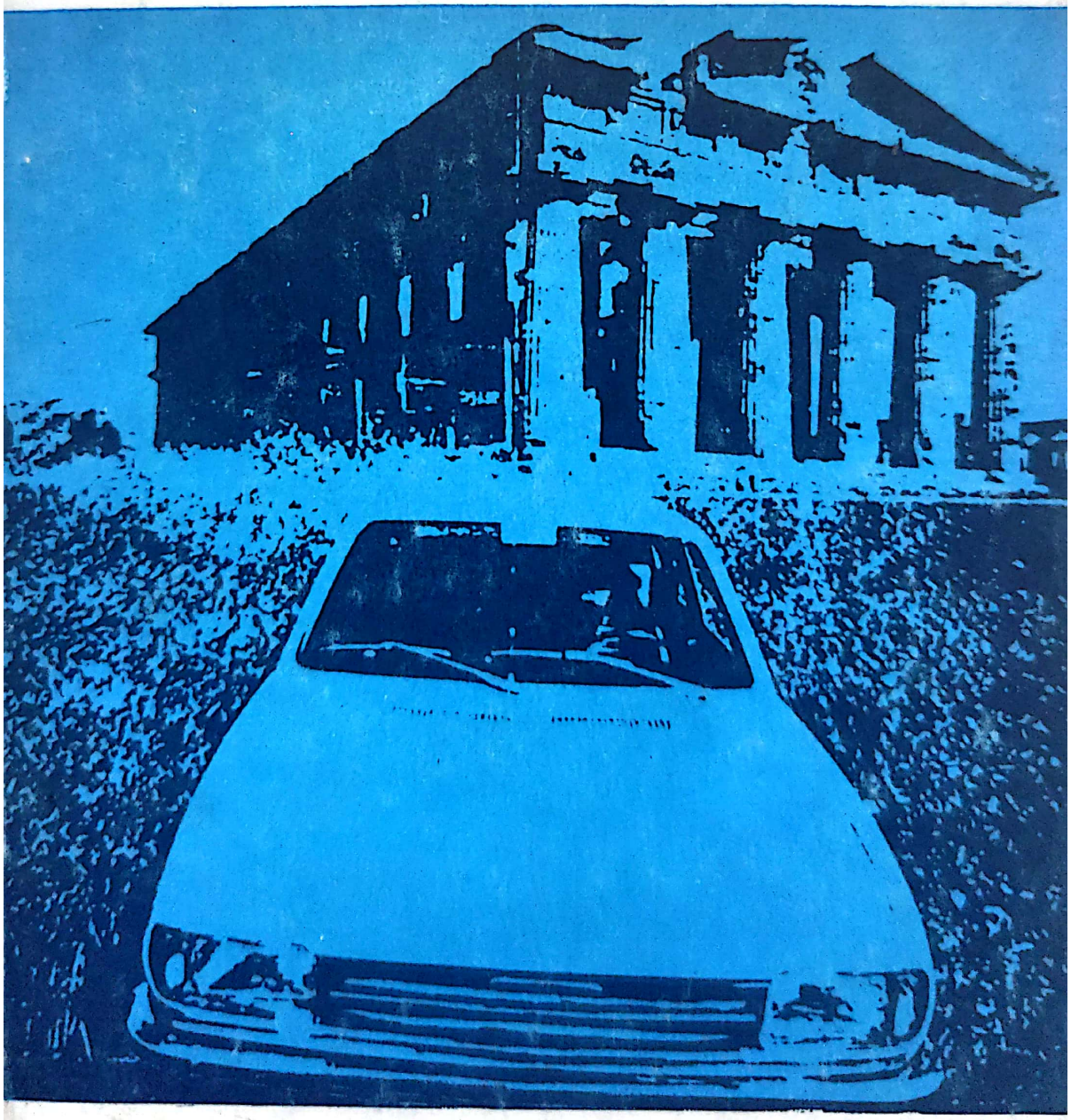
Nikolaus Himmelmann

trecutul utopic



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Nikolaus Himmelmann,
Utopische Vergangenheit. Archaologie und moderne Kultur,
© 1976 by Gebr. Mann Verlag-Berlin

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română sînt rezervate
Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Nikolaus Himmelmann

trecutul utopic

ARHEOLOGIA ȘI CULTURA MODERNĂ

Traducere și note de
ALEXANDRU AVRAM

Prefață de
PETRE ALEXANDRESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1984

Scanned with OKEN Scanner

UZUL ŞI ABUZUL DE ARHEOLOGIE

Pe măsură ce arheologia se structurează ca disciplină ştiinţifică, metodele ei se clarifică, rezultatele cîştigă în precizie, iar arheologul se integrează tipologiei specialistului care tinde să-şi autonomizeze disciplina. Arheologia, care are ca obiect studiul civilizaţiei antichităţii, precum şi acela al evoluţiei artelor figurative, nu este însă numai o disciplină informativă şi o anexă a istoriei (o *ancilla Historiae*), iar arheologul un simplu arhivar al acesteia. Prin punerea în valoare a motivelor fundamentale ale culturii tradiţionale, arheologia poate oare, avea pretenţia de a poseda ea însăşi valoare culturală formativă, ca parte integrantă a cercetării istorice şi deci a culturii? Este justificată astăzi această pretenţie? Arheologii, în ciuda specializării lor din ce în ce mai acute, contribuie, oare, la îmbogăţirea patrimoniului general de idei?

Dezbaterea a fost deschisă în 1961 de către marele învăţat italian Ranuccio Bianchi Bandinelli. *Archeologia e cultura* este titlul cunoscutei sale culegeri de studii, care apărea în acel an, un titlu care producea un straniu efect: cultura nu include şi arheologia? Pentru istoricul italian al artei antice răspunsul era negativ. Ca şi titlul, studiul introductiv denunţa izolarea acestei discipline, prin structura ei proprie, desprinsă de circulaţia largă a ideilor. Bandinelli distingea două etaje în munca arheologului: primul specific şi tehnic, celălalt

Scanned with OKEN Scanner

universal, formativ, cultural. De regulă, arheologul (în speță cel italian, dar de fapt de pretutindeni) se comportă ca un tehnician. De aceea el nu produce decît lucrări inutilizabile în afara datelor factologice, lipsite de valoare formativă.

Imaginea arheologiei pe care o avea învățatul italian, ca disciplină închisă în turnul ei de fildeș, izolată de contextul general al culturii, reprezintă în parte — în chip paradoxal — recunoașterea, deși întîrziată, a autonomizării acestei discipline. Așa cum se știe, arheologia a apărut tîrziu în cîmpul cercetării istorice, metodele ei s-au precizat abia în secolul acesta, iar odată cu ele s-a creat un limbaj, o terminologie specifică. S-a produs și se produce încă sub ochii noștri un proces de profesionalizare, dar și de desprindere, de distanțare, de ceea ce, cu un termen curent, se numește „cultura literară". Mai mult decît atît: arheologia a dobîndit pentru marele public un anume caracter tehnicist, iar arheologul decepționează adesea deoarece nu corespunde imaginii romantice a descoperitorului posedat de inspirație divinatorie. Arheologia a devenit o disciplină proprie, cu o structură și o dinamică centrate pe un sistem de „enunțuri" în cadrul aceleiași „paradigme", pentru a folosi terminologia lui Thomas S. Kuhn. Cu alte cuvinte, ea se supune acelorași legi ca oricare altă disciplină științifică. Evident, anumite metode, rezultate, procese mentale îi sînt proprii, ca și un anumit limbaj de specialitate.

Cercetarea civilizației și artei greco-romane, în particular, a făcut uriași pași înainte în perioada postbelică. Este rezultatul unei maxime rafinări metodologice și al abordării diferențiate a fiecărei categorii de documente, cu o metodologie specifică. Este ceea ce, cu un termen curent, se numește „specializare". De la studii bazate mai ales pe analize anticvarice și estetizante, s-a trecut la atacarea problematicii concrete pusă de documentele arheologice, fie simple artefacte, fie opere de artă.

Este drept că specializarea arheologului pe sectoare restrînse — chiar minuscule — poate duce

Scanned with OKEN Scanner

uneori la autodistrugerea disciplinei. Nikolaus Himmelmann citează un aforism al lui Goethe: „Științele se autodistrug în două feluri, prin extinderea pe care o iau și prin adîncimea la care se afundă". Arheologia este amenințată de cel de al doilea pericol.

Se produce în același timp, odată cu tendința de izolare prin specializare, un blocaj al circulației ideilor și metodelor în cuprinsul disciplinei însăși. Schimbul și confruntarea de opinii tind să se producă pe sectoare din ce în ce mai mici, ceea ce poate duce în cele din urmă la anularea sensului însuși al arheologiei și la separarea ei de cultură. Există riscul ca specializarea excesivă să se piardă într-un joc steril de forme și formule. De aceea, Himmelmann vorbește despre „conștiința încărcată" a arheologului, a specialistului, care nu mai are acces la ideile generale, nu numai ale culturii, dar nici ale propriei sale discipline sau specialități. Este conflictul epistemologic dintre particular și general, ale cărui peripeții au dat totuși uneori roade neașteptate.

Pornită din mediul de cercetare al unuia dintre cei mai prestigioși arheologi clasici de limbă germană, care are luciditatea de a-și examina disciplina din afara ei, mărturisirea privind „conștiința încărcată" a arheologului capătă o valoare generalizatoare. Arheologul zilelor noastre (Himmelmann se referă la cel din RFG, dar afirmația se poate extinde și la alții) este nemulțumit de a fi pierdut față de trecut — să zicem cu 50 de ani în urmă — ceva din poziția sa în viața culturală. Între propriile sale cercetări și marele public se instalează o distanță din ce în ce mai mare. Pe măsură ce lucrările sale cîștigă în precizie și fiabilitate, în aceeași măsură ele devin mai greu accesibile. Pe de altă parte, publicul cititor, care de generații resimte aceeași fascinație față de descoperirile arheologice, înregistrează din ce în ce mai mult insatisfacția de a nu găsi deslușirea acestora pe înțelesul tuturor și „punerea în pagină" la gradul său de nivel cultural.

Scanned with OKEN Scanner

Discrepanța dintre lucrările științifice și cerințele publicului de cititori a fost resimțită încă din secolul trecut. Autorul acestei cărți citează interviul pe care marele istoric german al lumii romane, Theodor Mommsen, l-a dat acum mai bine de 100 de ani. Deși Mommsen avea avantajul asupra multora dintre colegii săi de a fi fost și un talentat scriitor (distins cu premiul Nobel pentru literatură), el realiza dificultatea de a aborda genul literar al eseului: „putem extrage prea puțin din întreg și sîntem prea rar în măsură să ne referim la concepții și la fapte general cunoscute și general valabile", exclama marele istoric.

De aceea, rezultatele cercetării nu găsesc decît cu greu punți de acces către marele public. În ultima vreme, au apărut o seamă de cărți, care încearcă să mijlocească acest contact. Mă refer la lucrările de popularizare, în care, prin păstrarea în linii mari a explicațiilor științifice, se încearcă prezentarea și explicarea unor probleme sau descoperiri mai atrăgătoare, a unor monumente sau chiar a unor civilizații. Exemplul pe care îl discută Himmelmann este al lucrărilor lui C. W. Ceram. Ele sînt structurate ca „romane de fapte", în care, odată cu prezentarea și dezvoltarea problematicii, cititorul este introdus în „laboratorul cercetării", oferindu-i-se un dosar al chestiunii și un scurt istoric al problemei. Această categorie de literatură se apropie foarte mult de domeniul științei. Exemplul a fost dat de celebra carte a lui Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire* (1939), care a devenit modelul unei colecții și apoi al unui tip de scriere dedicate vieții cotidiene în diverse civilizații și epoci.

Sentimentul de frustrare pe care îl are specialistul însuși este totuși real. Cercetătorul este rareori dublat de scriitor. El asistă, fără posibilitatea de a interveni, la modul cum probleme, descoperiri, monumente, pe care le cercetează ca specialist, ținînd de domeniul în care se consideră stăpîn absolut, își fac un drum propriu în conștiința publică și prind rădăcini la cele mai

Scanned with OKEN Scanner

diverse niveluri de cultură, chiar şi la cele mai joase, acolo unde lucrările sale nu au practic nici un impact. Ideea de „antichitate", în cadrul culturii de masă, nu este întotdeauna legată de gustul pentru „clasic" sau pentru „frumos", deoarece implică forme variate de interes, adesea privind direct obiectele „antice" ca atare. Este semnificativ, de pildă, succesul unor expoziţii arheologice, fără exponate „capodopere", ci cu piese de uz curent. Valoarea obiectului în sine se acompaniază astăzi cu tendinţa, poate episodică, a artei contemporane de-a evidenţia obiectul industrial de serie. Uscătorul de sticle oferit de Marcel Duchamp ca obiect de artă, despre care vorbeşte Himmelmann, şi oalele aşezate de arheolog ca exponat-document, cele 30 de Gioconde aliniate de Andy Warhol („Treizeci sînt mai bune decît una") şi o vitrină de muzeu în care stau înşirate 30 de opaiţe aproape identice, toate se înscriu în acelaşi orizont stilistic contemporan.

Pentru a pătrunde în analiza fenomenelor, Himmelmann evaluează raportul în care se găseşte astăzi cultura modernă şi arheologia. Pentru învăţatul de la Bonn, cultura nu este numai cea înaltă, superioară, ci în special cultura maselor largi ale populaţiei, care abuzează de obiectele arheologice. Este vorba de mlaştina nesfîrşită a locurilor comune, a kitschului despre antichitate, pe care presa, filmul, televiziunea, reclamele le difuzează cu un gust îndoelnic. Cînd vedem o reclamă cu Venus din Milo (il.15) ne vine să rîdem şi să strîmbăm din nas. Himmelmann încearcă să descifreze, dincolo de asemenea exemple, originea şi semnificaţia sociologică a fenomenului contemporan. Asemenea fantasme, chiar informe şi dezgustătoare, ale unei clasicităţi pîngărite, rezultă dintr-un raport cu antichitatea condiţionat de idealuri, forme mentale, prejudecăţi culturale, ale ultimelor două secole (exemple de kitsch sînt, de pildă, atît statuia lui Napoleon „în nuditate eroică" a lui Canova, de la Milano, il. 20, cît şi cea a lui George Washington reprezentat ca împărat roman,

Scanned with OKEN Scanner

de la Smithonian Institution, il. 19.) Ele au urmat procesul de degradare a unor modele culturale din Renaşterea tîrzie şi din baroc. Himmelmann urmăreşte cîteva teme, pornind de la acel prag al gîndirii germane şi europene reprezentat de Goethe şi Winkelmann.

Totuşi, în pofida unei asemenea încercări de situare a fenomenului, acesta nu este mai puţin îngrijorător şi agresiv, lăsînd arheologului sentimentul amar de a nu-l mai putea stăpîni. Ca în legenda ucenicului vrăjitor, obiectele scoase la lumină de mîinile sale capătă viaţă proprie pentru a se transforma în monştri.

Caracterul bilateral al arheologiei, cu un front către operele de artă şi cu celălalt spre artefacte de uz curent, este fără îndoială în avantajul acesteia. Necesitatea de a examina şi de a înţelege aspectele concrete şi seriale ale producţiei de bunuri (chiar şi ale celor artistice), inclusiv operaţiile manuale pe care le comportă, dau muncii arheologului o solidă ancorare în real, reprezentînd o modalitate temeinică pentru orice studiu istorico-artistic, iar un asemenea studiu poate fi un teren propice de întîlnire cu publicul larg. Interesul omului de pe stradă pentru operaţiile manuale (ca mai uşor de înţeles şi virtual repetabile) este o stare de fapt de care nu se ţine seama îndeajuns. În acelaşi timp handicapul arheologului de a avea de-a face, de cele mai multe ori, cu obiecte în stare fragmentară sau degradate de uzura timpului se poate întoarce în favoarea sa: procesul de recompunere, de restaurare, de reconstituire (începînd chiar cu tehnica de explorare a sitului) devine un canal de comunicare cu publicul, ca o introducere în demersul cercetării.

Acesta însă nu receptează întotdeauna asemenea posibilităţi. Se creează tocmai golul, la care m-am referit mai înainte. El explică naşterea unei întregi literaturi para-ştiinţifice, devenite aproape gen literar, care speculează nevoia de senzaţional, de fabulos, creînd o adevărată „mitologie" contemporană, populată cu făpturi, idei, concepte proprii. În cadrul acesteia figurează numeroase scrieri,

Scanned with OKEN Scanner

vecine cu genul ştiinţifico-fantastic, în care monumentele, textele antice, ambianţa arheologică sînt combinate într-un raţionament, adesea complet dezlegat de realitatea documentar-istorică. Aşa, de pildă, au circulat un timp cîteva cărţi scrise de Erich von Däniken (amplu comentate şi în emisiunile de televiziune), care puneau în legătură monumente celebre ale antichităţii (piramidele, ruinele de la Baalbek etc.) cu „descinderea" unei populaţii de extratereştri. Acest fenomen de patologie a ştiinţei este deosebit de puternic în SUA, iar arheologii, pentru a-l putea totuşi controla — combaterea fiind practic imposibilă — i-au acordat o secţie specială la conferinţele federale anuale. Apariţia sa se înscrie în acelaşi climat cultural care, în artă, a produs curentul *Happenings* la care se referă Himmelmann.

Arheologul german atrage atenţia asupra altor forme în care monumentele ca şi alte vestigii ale trecutului sînt folosite abuziv şi deturnate de la misiunea nobilă pe care trebuie să o aibă în cultura unui popor. Aşa, de pildă, transformarea pieselor de artă în valori mercantile ale căror „cote" pe piaţa de antichităţi, actualmente una dintre cele mai bănoase afaceri din lume, ating sume din ce în ce mai astronomice. La mişcarea pe piaţă a pieselor de artă, provenind în bună parte din săpături clandestine din Italia şi din Turcia, participă în ultima vreme — în afara caselor specializate — unele mari muzee din SUA (de exmplu, achiziţionarea, în ultimii ani, de către Metropolitan Museum din New York a celebrului crater al pictorului atenian Euphronios, cu suma de 1 000 000 dolari, sau cumpărarea de către Muzeul Paul Getty din California a unei sculpturi greceşti în bronz, procurate clandestin din săpăturile unor arheologi turci).

Importanţa reflecţiilor lui Nikolaus Himmelmann, lucide şi severe, este evidentă. Această carte îl face atît pe arheolog să mediteze asupra propriei sale profesiuni şi a sensului ei în raport cu publicul de nespecialişti, cît şi pe cititor să

Scanned with OKEN Scanner

se întrebe care este locul arheologiei în consumul nostru de cultură. Ea dezvăluie originile şi metamorfoza locurilor comune sau motivaţia întâlnirilor noastre cu antichitatea. Himmelmann ne oferă o viziune de ansamblu asupra unuia dintre filoanele cele mai bogate ale tradiţiei culturale europene. Izolînd ceea ce este închistat şi mort, prin degradare şi prost gust, profesorul de la Bonn redeschide din nou calea către sensurile vii, permanente şi mereu înnoitoare ale culturii antice.

PETRE ALEXANDRESCU

Scanned with OKEN Scanner

NIKOLAUS HIMMELMANN (n. 1929) a făcut studiile universitare la Marburg, Basel și München, unde a cunoscut două dintre principalele direcții ale cercetării artei antice din anii postbelici, aceea a lui Ernst Buschor, profund cunoscător al artei grecești (prieten al poetului Heinrich George) și promotor al investigației intuiționiste, și cea a lui Friedrich Matz, întemeietorul cercetării structurale a artei antice. Fără a se lăsa covîrșit de personalitatea profesorilor săi, N. Himmelmann și-a găsit, încă de la primele sale studii, o cale proprie de investigație: examinarea artei antice nu după criterii evoluționiste sau al observației critice de detaliu a formei, nici după analiza abstract-structurală sau iconologică, ci prin studiul particularităților artistice ca semnificate ale momentului stilistic, nu însă în izolare, ci în relație cu toți factorii determinanți. Himmelmann construiește o nouă hermeneutică a artei antice, în special grecești. El a dat cîteva lucrări fundamentale cu privire la semantica artei geometrice, arta alexandrină, sarcofagele romane, exegeza lucrărilor lui Winckelmann etc.

Din 1967 N. Himmelmann este profesor la Universitatea din Bonn și face parte, de curînd, din Direcția Centrală a Institutului Arheologic German.

Notă bibliografică:

Studien zum Ilissos-Relief, München, 1956.

Zur Eigenart des klassischen Götterbildes, München, 1959.

Bemerkungen zur geometrischen Plastik, Berlin, 1964.

Erzählung und Figur in der archaischen Kunst, Wiesbaden, 1967.

Uber bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft, Wiesbaden, 1969.

Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei, Wiesbaden, 1971.

Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr., Mainz 1973.

Phidias und die Parthenon-Skulpturen, Bonner Festgabe Johannes Straub, Bonn, 1977.

Uber Hirten-Genre in der antiken Kunst, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1980.

Realistic Art in Alexandria, Albert Reckitt Archaeological Trust Lecture, Londra, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Admirația noastră pentru antichitate
nu este o admirație pentru vechi,
ci pentru natural.

R. W. Emerson

Scanned with OKEN Scanner

PUNCTUL DE VEDERE AL ISTORICULUI

Munca istoricului este determinată în esență de trei factori care se află, din punct de vedere cronologic, pe planuri diferite:

— *de obiect, care aparține trecutului;*

— *de istoria disciplinei, care, pornind de la înființarea ei, ajunge pînă în epoca în care cercetătorul își desfășoară activitatea;*

— *de orizontul prezentului, cu a cărui cultură disciplina se împletește în multe direcții.*

În vreme ce obiectul determină, în general, munca de fiecare zi, istoriei disciplinei i se acordă, de obicei, mult mai puțină atenție. Literar, aceasta se manifestă ca o istorie specializată a persoanelor și problemelor specifice disciplinei, iar prezentarea progresului determinabil ocupă un spațiu larg. Ca urmare, împletirea disciplinei cu contextul cultural contemporan trece pe planul al doilea și devine cu atît mai dificilă cu cît ne apropiem de propria noastră epocă. Aici este vorba mai ales de o serie de probleme și de așteptări rareori circumscrise exact, aduse din propria lor epocă în fața unei științe, căreia îi determină, într-o măsură corespunzătoare, perspectivele. La rîndul lor, aceste așteptări își au rădăcinile în trecut și constituie, ca urmare, obiecte ale istoriei ideilor.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, şi în cele ce urmează, va trebui să ne întoarcem permanent la aceasta, deşi tema propriu-zisă este o problemă de cultură cu totul actuală. Dacă descrierea ei provoacă, în ciuda actualităţii sale, dificultăţi specifice, ele se datorează unei serii de factori, care aparţin deja ei înşişi problemei şi care trebuie, în primul rînd, luaţi în considerare.

SPECIALIZAREA – AUTODISTRUGEREA ŞTIINŢELOR

Primul punct care trebuie luat în seamă aici este aşa-numita specializare, care desemnează numai aparent o problemă cantitativă a diviziunii muncii, indicînd, în realitate, o caracteristică calitativă a ştiinţei moderne, care apasă asupra acesteia încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. În opera sa de bătrîneţe *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister*) Goethe constata, deja în 1820, că acum ar fi *epoca unilateralităţilor*. Pentru el, care toată viaţa pledase pentru o cultură multilaterală, această constatare făcută la bătrîneţe trebuie să fi fost sfîşietoare; el încerca însă să facă din nevoie o virtute: „Fă din tine un organ şi aşteaptă locul pe care, binevoitoare, omenirea ţi-l va hărăzi în viaţa zilnică". El compară aceasta cu violonistul capabil căruia dirijorul îi oferă cu plăcere un loc în orchestră. Nu ne simţim prea bine astăzi, în faţa acestui limbaj metaforic, dacă ne gîndim ce dirijori politici şi economici fac repartizările în statele moderne.

C. W. CERAM ŞI „OPERA DE POPULARIZARE ARHEOLOGICĂ"

Evoluţia deja perceptibilă în vremea lui Goethe a progresat de atunci necontenit, în domeniul activităţilor manuale şi al tehnicii nu mai puţin decît în cel general ştiinţific. Aici savantul spe-

Scanned with OKEN Scanner

cialist stăpînește, în mod incontestabil, domeniul, dar, după cîteva experiențe, poziția sa în societate este astăzi mult mai îndoielnică decît acum 50 de ani și legată de numeroase procese de conștiință. Mai indispensabil ca oricînd funcționării societății moderne, el este însă, în același timp, specialistul mărginit, politic incolor, filozofic redus. Filozoful însuși și-a pierdut în mare măsură poziția sa de deasupra științelor și a devenit specialist în filozofie. De obicei, omul de știință scrie doar pentru alți cîțiva colegi de specialitate. Punctul de vedere universal, datorită căruia poate fi cîștigat un public mai larg, a trecut în posesia publiciștilor, a căror rază de acțiune s-a extins considerabil în domeniul cuprins între știință și necesitățile zilnice.

Această situație nu este nouă. Un maestru al științei antichității, Theodor Mommsen[1], care era în același timp un eminent scriitor, a apreciat încă din 1879 în mod foarte pesimist problema. El a fost invitat pe vremea aceea de editorul unei reviste să colaboreze cu eseuri științifice. Această veche formă, reînviată în special de filozoful american R. W. Emerson, fusese făcută populară, în anii aceia, în Germania, de istoricul de artă Hermann Grimm; ea părea să ofere o mijlocire ideală între profesiunea de literat și știință. La 1 februarie 1879, Mommsen i-a răspuns corespondentului său Paul Lindau în felul următor: „După convingerea mea, domeniul nostru de lucru nu se potrivește cu așa-numitul eseu. Putem extrage prea puțin din întreg și sîntem prea rar în măsură să

---

[1] Theodor Mommsen (1817—1903), mare istoric german, unul din reprezentanții de frunte ai școlii critice. Lucrările sale sînt consacrate, în special, istoriei romane, dreptului roman (*Römisches Staatsrecht*, 3 vol., 1871—1888) și epigrafiei latine. A inițiat publicarea celebrului *Corpus inscriptionum latinarum*, redactînd el însuși pînă la sfîrșitul vieții cea mai mare parte din volumele acestei culegeri de inscripții. Pentru sinteza sa de istorie romană (*Römische Geschichte*, 3 vol., 1854—1856) — remarcabilă și din punct de vedere al stilului — a primit în 1902 premiul Nobel pentru literatură (N. tr.).

ne referim la concepţii şi fapte general cunoscute şi general valabile... Ştiu mai bine decît dumneavoastră cîtă resemnare i se cere unui savant care vrea să-şi înşele şi să-şi plictisească concetăţenii cît mai puţin cu putinţă". Această afirmaţie atinge exact punctul hotărîtor al dificultăţii de a prezenta într-o formă populară ştiinţa calificată despre antichitate. Celebra scriere a lui Nietzsche, apărută cu puţin timp înainte, adică în 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Naşterea tragediei din spiritul muzicii*), ilustrează neînţelegerile care decurg din amestecul eseului literar-filozofic cu tratatul ştiinţific. Criticul angajat al acestei scrieri, din cercul cercetătorilor antichităţii, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff[1], făcea, evident, o confuzie în ceea ce priveşte scopul ei, considerînd-o o cercetare de specialitate. Între timp, dificultăţile prezentate de Mommsen în ceea ce priveşte medierea cunoştinţelor de specialitate despre antichitate au sporit considerabil, întrucît prin alungarea limbilor clasice din şcoli este continuu restrînsă cea mai bună premisă pentru înţelegerea ei uşoară.

Fără îndoială că în domeniul arheologiei există, de 25 de ani, o apariţie care pare să demonstreze contrariul: aşa-numita lucrare de popularizare arheologică (*Sachbuch*) denumită şi „roman de fapte" (*Tatsachenroman*). Este un tip de literatură care a fost creat mai întîi pentru a se expune istoricul cercetării medicale şi biologice, dar care şi-a dovedit succesul deosebit în tematica arheologică. Marea popularitate de care se bucură astăzi arheologia, mult mai mare decît a celorlalte ştiinţe despre antichitate, se datorează, fără îndoială, în parte, unor *best-sellers* de popularizare. Pînă acum cîţiva ani specialiştii obişnuiau să privească de sus, cu superioritate, o asemenea

[1] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848—1931), filolog clasic german. Reprezentant al şcolii critice — marcată de rigoarea ştiinţifică şi de erudiţie —, Wilamowitz a atacat deosebit de vehement scrierea lui Nietzsche, calificînd-o drept o „aberaţie poetică" (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

literatură, în vreme ce astăzi se obișnuiește ca ea să fie lăudată fără rezerve, ca un mijloc de comunicare în mase. Satisfacția eficienței din punctul de vedere al așa-numitelor *public-relations* n-ar trebui însă să ne determine să devenim necritici, ci să vedem clar posibilitățile și limitele genului. Se va observa mereu, la aceste cărți, că nu au nici o legătură cu problematica științifică și că trec, conștient sau inconștient, peste aceasta. Iau ca exemplu una dintre cele mai bune și mai sîrguincios întocmite opere de acest fel, și anume cunoscuta carte a lui C. W. Ceram, *Zei, morminte, cărturari* (1949), considerată și astăzi un model al genului. Am putea considera ca o licență menită să înaripeze fantezia faptul că prima parte este intitulată *Cartea statuilor*, deși, tematic, acolo nu este deloc vorba de statui. Mai îndoielnic este capitolul dedicat lui J. J. Winckelmann, care se consumă în mare măsură în relatarea aventurilor acestuia la Herculanum și a asasinării sale la Triest. Cît privește însemnătatea fundamentală a omului în istoria ideilor, nu i se relatează cititorului decît că Winckelmann ar fi descoperit fenomenul evoluției stilului și că imaginea sa despre antichitate ar fi fost prea idealizată. O frază despre *Monumenti inediti* trădează limpede faptul că autorul nici nu s-a uitat măcar în această operă. Că nu stă mai bine cu studiul principalei opere a lui Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Istoria artei antichității*), o arată caracterizarea rezumativă, care nu constă decît din simple fraze[1]. Ceram nu pare să fi citit cu multă atenție nici măcar biografia lui Winckelmann de Karl Justi, și literar atît de remarcabilă, din moment ce atribuie pictorului Giovanni Casanova un fals celebru

[1] „Această carte a ajuns să aibă o influență hotărîtoare asupra arheologiei. Ea a trezit dorința de a merge pe urmele frumuseții, oriunde aceasta putea să se ascundă, a arătat calea spre descoperirea cheii pentru înțelegerea culturilor antice, prin examinarea monumentelor acestora, și a trezit speranța de a da cu sapa peste altceva, nemaivăzut, îngropat în pămînt ca Pompeiul, dar la fel de plin de minunății ca acesta."

Scanned with OKEN Scanner

al lui A. R. Mengs[1], ceea ce a fost prilejul unei compromiteri penibile a opiniei lui Winckelmann[2]. Rămîne, oricum, de reţinut faptul că literatura de popularizare, orientată, în esenţă, spre succes comercial, evită, pe cît posibil, să pretindă cititorului eforturi intelectuale, fie ele cît de modeste. Dîndu-i însă, în acelaşi timp, sentimentul că şi-ar fi făcut o idee despre ştiinţa respectivă, acest gen de literatură sporeşte masa de prejudecăţi necritice în vigoare. Că această prejudecată este, la ora actuală, favorabilă pentru arheologie poate să fie plăcut pentru arheologi. Fiind însă necritică, ea se poate totuşi transforma, la fel de uşor într-una nefavorabilă. Încă de pe acum, genul *Tatsachenroman* are consecinţa dăunătoare că tinerii sînt ademeniţi, cu speranţe absolut false, spre un studiu care nu poate nici pe departe să le satisfacă aşteptările. Că dificultatea medierii se găseşte în materia însăşi şi că nu se bazează numai pe lipsa de bunăvoinţă şi de calităţi scriitoreşti ale oamenilor de specialitate poate să o arate, ca un exemplu contrar celui precedent, o publicaţie corespunzătoare din această categorie. Fostul arheolog din Köln Andreas Rumpf a prezentat, într-o broşură din colecţia Göschen (538), în puţine pagini, o istorie a arheologiei care provine, evident, de la un eminent cunoscător critic. Nu numai că-i depăşeşte pe autorii de literatură de popularizare prin competenţa sa în selecţionarea esenţialului, dar el dovedeşte şi ca scriitor un condei superior. Totuşi această expunere nu va deveni niciodată populară, întrucît cursivitatea ei s-a realizat prin renunţarea la explicarea termenilor de specialitate, a obiec-

---

[1] Anton Raphael Mengs (1728—1779), pictor şi estetician german, unul din teoreticienii neoclasicismului (alături de prietenul său J. J. Winckelmann). Autorul unor compoziţii retorice şi reci pe teme mitologice, istorice şi biblice (N. tr.).

[2] Falsul în cauză, care-i reprezintă pe Jupiter şi pe Ganymede ca o pereche de îndrăgostiţi, i-a fost, în 1972, contestat lui Mengs şi atribuit lui Casanova de către un istoric de artă american; ceea ce pentru constatarea de mai sus este, desigur, fără însemnătate.

Scanned with OKEN Scanner

telor antice, a autorilor etc. Dacă s-ar urmări înlăturarea unei asemenea lipse, ar trebui să se creeze o operă mult mai greoaie stilistic, de o amploare infinit mai mare.

Insatisfacția produsă de situația înfățișată mai sus conduce adesea la imperativul ca omul de specialitate să reflecteze la disciplina sa. Această cerință presupune ca cel solicitat să adopte un punct de vedere în afara propriului său domeniu. Aceasta nu este doar o problemă de cunoștințe și de formație, ci mai ales o problemă de metodă. Arheologul care, de pildă, vrea să studieze istoria și sistematica științei sale intră în concurență, de exemplu, cu germanistica, cu teoria artei, cu filozofia științelor umane etc., al căror obiect legitim asemenea lucruri îl constituie de multă vreme. Față de aceste discipline el se află într-o rămînere în urmă aproape fără speranță. În vreme ce istoricul de artă modern are avantajul că domeniul său de lucru se situează în mare parte în epoca în care s-au format și metodele sale, la arheolog cele două elemente sînt despărțite de două milenii. Lui nu-i va fi niciodată îngăduit să spere ca, pe lîngă cercetarea sa de specialitate, să poată dispune de premisele literare pentru istoria specialității sale, chiar și parțial complete. Numai literatura din epoca eroului său, prelucrată de K. Justi în celebra biografie a lui Winckelmann, ar pretinde o lectură de ani de zile.

Constituirea și dezvoltarea inițială a unei anumite științe se petrec, de obicei, din imperioase necesități spirituale sau materiale ale vieții contemporane. Ca urmare, noua disciplină prezintă un interes general izvorît din obiectul însuși și această importanță îi este, un timp, necontestată. Arheologia clasică este un exemplu deosebit de limpede pentru această regulă. La bazele ei Winckelmann a pus tendințele filozofico-estetice și sociale dominante ale timpului. Întrucît făcea, prin clasicismul grecesc, dintr-o imagine universală a omului, aparent eliberată de constrîngeri sociale, o unitate de măsură absolută, el aducea — ca și Rousseau — o contribuție însemnată la emanciparea omului burghez din

Scanned with OKEN Scanner

secolul al XVIII-lea. Prin forma nouă pe care o dădea acestor tendinţe, Winckelmann a devenit una din personalităţile cele mai influente ale veacului său, deşi, după părerea biografului său Justi, el nu avea pentru aceasta nici structura umană, nici cea ştiinţifică. Multă vreme arheologia şi-a păstrat interesul general, chiar şi după ce imboldurile spre clasicismul de factură winckelmann-goetheană încetaseră. Asupra acestora va trebui să mai revenim.

În decursul timpului, semnificaţia unei ştiinţe poate fi pusă în discuţie atît de factori externi, cît şi interni. Prin factori externi, în măsura în care interesele culturale se deplasează, iar obiectul însuşi nu se mai bucură de atenţia de altă dată. Acest pericol n-a fost niciodată serios pentru arheologie. Întrucît cuprinde, în general, o mare parte a manifestărilor vieţii umane, ea este dintotdeauna deschisă unui mare număr de stimuli şi este în stare să contribuie permanent cu ceva important, chiar şi în condiţiile unei noi problematici. Astfel, ea s-a dovedit, chiar de curînd, un nou domeniu de activitate extrem de fertil pentru cercetarea sociologică modernă, care însă reia numai preocupări ale secolului al XIX-lea. Mai dificile şi mai periculoase sînt evoluţiile în sînul disciplinelor înseşi, care duc, oarecum în mod necesar, la izolarea lor de viaţa spirituală generală. Perfecţionarea modului de lucru, care trebuie să se efectueze în mod obligatoriu concomitent, pentru a nu rămîne în diletantism, cere o cheltuială de timp şi de energie disproporţionată pentru o anumită parte a domeniului. Se naşte foarte repede falsa impresie că putem sau trebuie să ne ţinem de aceste lucruri doar de dragul lor. Arheologia oferă, în istoria sa de mai bine de 200 de ani, multe exemple pentru această desfăşurare; ea nu constituie doar indiciul unei excesive învechiri generale. Astfel, încă din secolul al XIX-lea, vedem cum studiul monumentelor mitologice s-a consumat pe porţiuni întregi în cercetarea relaţiei dintre imaginile plastice şi poezia clasică. La sfîrşitul aceluiaşi secol, la fel de unilateral s-a făcut încercarea de a se căuta originea

Scanned with OKEN Scanner

unor forme ornamentale în anumite practici mecanice, de exemplu țesutul și împletitul. În secolul nostru studiul stilistic s-a rafinat, ajungînd la o acuitate nebănuită înainte; iar în acest context, și cercetarea maeștrilor, prin urmare identificarea anumitor artiști doar pe baza stilului și a scrisului lor. După cum am spus, nu ne putem sustrage acestor evoluții, dacă nu vrem să rămînem în urma posibilităților metodice. Pe de altă parte, dacă nu se găsește legătura cu o nouă problematică, apare după un anumit timp un mers în gol care nu poate fi trecut cu vederea. Probleme ca aceea dacă un vas arhaic de duzină este decorat de meșteșugarul X sau Y pot să nu mai captiveze nici pe majoritatea arheologilor, cu atît mai puțin un public mai larg interesat de istorie. Această considerație poate fi rezumată cu o reflecție a lui Goethe: „Științele se autodistrug în două feluri: prin extinderea pe care o iau și prin adîncimea la care se afundă".

Fenomenele menționate ale specializării, prin care o știință se izolează de celelalte și de propriile ei baze, se dezvoltă, din cînd în cînd, în mod necesar și aceasta nu trebuie să însemne neapărat că ea însăși ar fi rămas în urmă. Încă Winckelmann găsise în acest sens o știință a antichității gata constitutivă și a crezut, un timp, că nu mai poate spune nimic nou. La început a văzut atît de puțin cîmp de acțiune pentru el, încît a ajuns la ideea stranie de a corecta pasaje din texte, greșit transmise, cu ajutorul datelor antice, o manie care se mai regăsește încă în opera sa fundamentală, *Istoria artei*, din 1764. Cerința de a reflecta asupra bazelor nu înseamnă deci că ar fi apărut deja amurgul în care bufnița Minervei lui Hegel își începe zborul. Trebuie admis, ce e drept, că acest demers a devenit din ce în ce mai greu.

ARHEOLOGIE ȘI ȘTIINȚĂ. VECHILE MANUALE

Pentru Winckelmann și urmașii săi de pînă la începutul secolului al XX-lea însemnătatea generală,

Scanned with OKEN Scanner

intelectuală și socială a studiilor lor era în afară de orice îndoială. Conexiunea cu problemele filozofico-estetice și sociale dominante, legătura cu arta contemporană și, mai ales, cu fenomenul cultural sînt absolut naturale. La început, nici măcar nu se află pe primul plan preocupările istorice, cît mai degrabă cele filosofice și estetice. *Istoria artei* a lui Winckelmann nu este, după structura ei, o operă istorică, ci una sistematică, tinzînd către o metafizică a frumosului. Fără îndoială că legătura dintre punctul de vedere filozofic absolut și cel istoric este posibilă aici numai pentru că arta grecească este identificată cu arta în general. În secolul al XIX-lea încă mai erau constituite în universitățile din Prusia colecții de mulaje după sculpturile clasice, pentru a-i introduce pe studenți în „esența" artei — după cum scria arheologul Welcker din Bonn. Această exigență generală a studiilor arheologice nu a fost abandonată pînă în secolul nostru. Dovezi în acest sens sînt, între altele, vechile manuale de arheologie, în care expunerea conținutului este regulat precedată de introduceri generale, în care sînt prezentate poziția arheologiei în raport cu alte științe, precum și importanța ei pentru cultură și artă. Considerabile eforturi se depun, de exemplu, în manualul lui K. O. Müller (1830)[1], pentru a se fundamenta conceptele de bază, sau, în opera păstrată doar fragmentar a lui C. B. Stark (1880)[2], pentru a se dovedi împletirea arheologiei cu sistemul general și istoria științelor. Dintre numeroasele manuale de acest gen, pe care le-a cunoscut secolul al XIX-lea, unul singur continuă să fie utilizat pînă as-

---

[1] Karl Ottfried Müller (1797—1840), cel mai însemnat arheolog clasic din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorul unei vaste opere istorice, filologice și arheologice consacrate civilizației Greciei antice. A întreprins primele săpături de la Delphi. Manualul său *(Handbuch der Archäologie der Kunst,* 1830) rămîne nedepășit pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea (N. tr.).

[2] Carl Bernhard Stark, autorul a două volume (1878—1882) dintr-un proiectat manual de arheologie rămas neterminat (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

tăzi. În 1939 a apărut opera editată de Walter Otto, în care două studii, de E. Buschor și B. Schweitzer, conțineau reflecții asupra conceptului de arheologie și asupra metodei acesteia. Este semnificativ pentru starea actuală a disciplinei faptul că, în cartea reeditată în 1969, aceste studii au fost reluate fără modificări, deși, în multe privințe, situația nu mai era comparabilă cu cea din 1939.

Arheologia „clasică" are de-a face cu un obiect, antichitatea greco-romană, față de care chiar și cea mai înfloritoare epocă modernă mai dovedește încă un profund interes. În confruntarea cu această tradiție, arheologia pune la dispoziție un arsenal de metode și concepte, deci de posibilități de cunoaștere, care s-a dezvoltat de-a lungul generațiilor și care prezintă importanță și pentru alte științe. În ceea ce privește metoda, arheologia ocupă încă o poziție deosebită, extremă, pentru că ia în studiu, cu pretenția unei științe capabile să înțeleagă fenomenele din punct de vedere istoric, un material în mare măsură mut, în sens literar, în vreme ce alte discipline istorice se pot întemeia deja pe mărturii scrise.

Metodele sînt, în cazul de față, tot atît de diverse ca și obiectul. Ceea ce se desemnează în general prin artă nu ocupă decît o fracțiune din obiect. Din acesta fac parte, de exemplu, și așezările, planurile de case, tehnicile meșteșugărești, tipologia obiectelor de uz curent, difuziunea articolelor de comerț, materialul și forma banilor, însemnele demnităților și încă multe altele. În cazul în care căutăm criterii de clasificare pentru această diversitate, ni se oferă o varietate întreagă, decurgînd atît din obiectul însuși, cît și din metodă; clasificare după material, după genul de meșteșug, după geografia centrelor de producție sau după epoci, grupe stilistice, în funcție de conținutul reprezentărilor etc. În aceste cazuri, punctul de vedere se alege, totuși, din sfera domeniului însuși, în vreme ce pentru reflecția tinzînd spre general ar fi necesar să-l găsim în afară. Un punct de plecare potrivit este, bunăoară, acela de a se pune problema locului arheologiei în sistemul științe-

Scanned with OKEN Scanner

lor şi de a purcede de aici la descrierea acesteia. Într-un asemenea cadru se pot prezenta în mod adecvat particularităţile arheologiei faţă de alte discipline istorice, legăturile ei cu ştiinţele naturii, contribuţia ei la antropologie etc. Păstrîndu-şi sensul, ne va sta în atenţie un asemenea punct de vedere, dar nu-l vom lua ca bază pentru studiul nostru. Căci aceasta ar presupune un sistem al ştiinţelor care ar necesita el însuşi o nouă elaborare, ceea ce nu poate constitui sarcina lucrării de faţă. Ne propunem, mai degrabă, ca, pornind de la problemele particulare care rezultă chiar dintr-o examinare superficială a obiectelor, să pătrundem în conexiuni mai vaste.

TRADIŢIA ARHEOLOGICĂ ÎN CONŞTIINŢA MODERNĂ

Întrebarea este deci: ce rol joacă obiectul arheologiei şi aceasta însăşi în conştiinţa modernă şi în viaţa cotidiană; ce îşi însuşeşte, în mod spontan, societatea modernă din moştenirea antică, cum procedează cu ea şi ce caută în această moştenire? Conform tuturor regulilor artei, sarcina noastră s-ar concentra spre o psihologie a modului modern de a proceda cu antichitatea, o problematică ademenitoare şi surprinzător de multidimensională, pentru care aici nu pot fi decît jalonate cîteva noţiuni-cheie.

Tradiţia arheologică are în conştiinţa modernă o considerabilă valoare ideală sau — mai prudent spus — emoţională. Faptul că aici este vorba de premisele constitutive ale trecutului propriu nici măcar nu pare să fie decisiv în acest sens. Goethe socotea, într-adevăr, că: „Antichităţile chinezeşti, indiene, egiptene sînt întotdeauna numai curiozităţi; este bine să te familiarizezi pe tine şi lumea cu asemenea lucruri, dar în privinţa unei educaţii morale şi estetice ele sînt prea puţin folositoare". Totuşi astăzi avem mai curînd sentimentul de a ne fi concentrat, pînă acum, prea mult asupra originii proprii şi de a fi neglijat

Scanned with OKEN Scanner

culturile care nu se situează în această tradiţie şi ale căror popoare încep acum din nou să joace un rol în istoria mondială. Dar trebuie admis, ce e drept, că ascensiunea lor istorică merge mînă în mînă cu o largă însuşire a spiritului european. Cu alte cuvinte, că acest proces înseamnă o nouă mare sărăcire a neamului omenesc şi a posibilităţilor sale spirituale şi culturale în ansamblu.

Fără îndoială că sentinţa lui Goethe este, în sine, cu totul justă. E adevărat că au existat întotdeauna influenţe superficiale ale culturilor exotice asupra celei europene; cultura chineză, cea veche egipteană, primitivii mărilor sudului etc. au furnizat motive fără ca acestea să fi fost vreodată legate de o transmitere în sens structural. Astfel încît exoticul ni s-a înfăţişat întotdeauna numai ca un tip, şi nu ca o formă vie, în dezvoltare. Aşa cum, dealtfel, categoria de dezvoltare este aplicabilă într-un sens cu totul diferit culturilor extraeuropene de cele europene înseşi.

ELEMENTUL UTOPIC LA WINCKELMANN ŞI HEINSE

Înainte de a examina însuşirea superficială a antichităţii de către societatea modernă, este de remarcat, din capul locului, că observaţiile făcute în tratarea acestei teme nu se limitează doar la antichitatea „clasică", ci sînt valabile pentru o bună parte din tradiţia istorică în general. Valorile emoţionale care joacă aici un rol nu sînt mai puţin căutate în arta creştină a occidentului sau, în parte, şi în aria primitivilor şi a extra-europenismului. Interesul se referă la tot ceea ce, prin patină istorică, perfecţiune şi căldură a execuţiei, angajare religioasă[1], colora-

[1] Un aspect psihologic este, în acest context, următorul: contemplarea artei antice îl ajută pe omul modern să ocolească dilema intelectuală în care el se găseşte faţă în faţă cu elementul religios. Opera de artă îi oferă contemplarea şi retrăirea unei religiozităţi autentice, cu care însă nu trebuie să se identifice din punct de vedere intelectual, pentru că ea aparţine unei epoci trecute.

Scanned with OKEN Scanner

tură exotică, este răpit epocii moderne și unidimensionalului ei spirit pragmatic și pare să indice o mai adîncă umanitate și autenticitate. Este vorba de o nevoie ce crește odată cu progresul epocii moderne, de o lume umană care nu mai este realizabilă în realitatea de față — cum am spune —, de o utopie îndreptată spre trecut. Firește că această trăsătură utopică nu se recunoaște numai în evoluția din ultima vreme, ci se poate constata deja în imaginea lui Winckelmann despre lumea greacă[1]: încă scrierile timpurii *Despre imitarea operelor grecești* (1755) dezvoltă această latură a viziunii sale în culorile cele mai vii. „Sub un cer atît de temperat și parcă echilibrat între căldură și frig, ființa umană simte influența lui egal distribuită. Toate fructele ajung să se coacă, ba chiar și speciile lor sălbatice trec într-un soi mai bun; ca și animalele, cărora le merge mai bine și fată mai des. Un asemenea cer, spune Hipocrate, zămislește între oameni ființele cele mai frumoase și cel mai bine alcătuite și crescute, precum și o armonie între înclinații și chip". Aceasta se exprimă mai cu seamă în conformația corpului omului grec. „Cel mai frumos trup dintre ale noastre n-ar fi poate mai asemănător celui mai frumos corp de grec decît a fost Ificle fratelui său Hercule. Influența unui cer blînd și senin a acționat asupra conformației inițiale a grecilor, însă exercițiile fizice timpurii au dat acestei constituții forma ei firească." Cît de mult se apropie această viziune de universul gîndirii lui Rousseau o arată o comparație mai degrabă neobișnuită pentru un clasicist: „Priviți-l pe indianul care urmărește, pe jos, un cerb: cît de mult i se iuțește vlaga, cît

[1] Winckelmann are în vedere o realitate istorică aparentă, care capătă un caracter utopic din contrastul cu condițiile epocii sale, condamnate de el. De aceea el extrage din cunoașterea sa exigențe practice. Aceasta diferențiază proiectul său de utopiile mai vechi în veșmînt artistic, de exemplu de poezia pastorală sau de tablourile eroice ale școlii venețiene, ale lui Poussin sau ale altora, unde sfera alegoricului nu este părăsită.

Scanned with OKEN Scanner

de mlădioşi şi de agili devin nervii şi muşchii şi cît de uşoară întreaga constituţie a corpului. Aşa ni-i creează Homer pe eroii săi, iar pe Ahile îl caracterizează în primul rînd prin iuţimea picioarelor sale". Şi în altă privinţă grecii au rămas mai apropiaţi de natură. „Apoi, întreaga îmbrăcăminte a grecilor era astfel alcătuită, încît nu impunea nici cea mai mică constrîngere naturii zămislitoare. Creşterea formei frumoase nu suferea cîtuşi de puţin din cauza diferitelor feluri şi părţi ale îmbrăcămintii noastre de astăzi, care te apasă şi te strînge, îndeosebi la gît, şolduri şi coapse". Nici o constrîngere socială nu impieta asupra existenţei naturale. „În Grecia însă, acolo unde din tinereţe te dăruiai plăcerii şi bucuriei, unde o anumită bunăstare burgheză din zilele noastre nu prejudicia niciodată libertatea obiceiurilor, frumoasa natură se arăta neînveşmîntată, spre marea învăţătură a artiştilor." Un motiv care nu se pusese încă în circulaţie în apropierea curţii din Dresda devine hotărîtor în *Istoria artei* din 1764, născută în atmosfera liberală a Romei papale. „În intenţia constituţiei şi a conducerii Greciei, libertatea este cauza cea mai nobilă a superiorităţii artei. Libertatea şi-a avut tot timpul reşedinţa în Grecia . . ." „Prin libertate s-a ridicat, ca o ramură aleasă dintr-un trunchi sănătos, gîndirea întregului popor". Nuanţa critică la adresa contemporaneităţii nu poate să nu fie sesizată. „Grecii au fost, în epoca lor cea mai bună, fiinţe cugetătoare, care gîndiseră deja douăzeci de ani şi mai bine înainte ca noi să începem să cugetăm în taină cu propria noastră minte şi care şi-au ocupat spiritul, în focul său cel mai mare, sprijinit de vioiciunea trupului, care la noi este hrănit grosolan, pînă decade." Poziţia artistului în mijlocul unui popor liber este cu totul alta decît cea a artiştilor contemporani, care depind de bunul plac al curţilor. „Onoarea şi fericirea artistului nu depindeau de capriciul unei vanităţi ignorante, iar operele lor nu erau create după gustul lamentabil sau după ochiul necioplit al unui judecător ridicat la acest rang de linguşeală şi slugărnicie, ci le judecau şi le răs-

Scanned with OKEN Scanner

plăteau cei mai înţelepţi din mijlocul întregului popor."[1]

În ciuda inexactităţii ei istorice, viziunea winckelmanniană şi-a exercitat fascinaţia pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Cît de mult a transformat ea, în acelaşi timp, conştiinţa epocii, o arată romanul *Ardinghello* publicat de Wilhelm Heinse[2] în 1787, cu doi ani înainte de revoluţia franceză. Heinse, care a fost unul dintre primii şi cei mai severi critici ai lui Winckelmann şi ai „nobilei simplităţi" — de la el porneşte o linie clară către Friedrich Nietzsche —, transpune în romanul său istoric utopia lui Winckelmann în epoca modernă. Pentru povestitor, grecii mai sînt încă „primii oameni de pe pămînt ca valoare şi frumuseţe, iar dragostea lor pentru libertate şi ura lor împotriva oricărei forme de asuprire sînt încă la fel de puternice ca la antici". Sultanul turc îi cedează, lui şi prietenilor săi, insulele Ciclade, unde aceştia întemeiază o comunitate cu un specific păgîn-vitalist. „Un nou *pantheon* a fost construit *naturii, un templu soarelui şi astrelor, un templu pămîntului, un templu aerului şi un altul, tronînd pe un promontoriu în mare, Tatălui Neptun, şi apoi încă, pentru scepticii care aveau să petreacă o înfiorătoare noapte, un labirint din cedri şi stejari Zeului necunoscut.*" Constituţia, orientată după statul ideal al lui Platon, desfiinţează proprietatea particulară. „Apoi, conform teoriilor marelui elev al lui Socrate, toate femeile trăiau — dar numai într-o anumită măsură — în comun, întocmai ca bărbaţii, ceea ce înseamnă că fiecare avea libertatea deplină a persoanei sale şi că orice violenţă era aspru pedepsită." Numai valoarea intrinsecă a persoanei este aici determinantă, nu şi

---

[1] Cînd J. L. David se lupta, în 1796, pentru ideea unor expoziţii de artă publice, se referea nu la tradiţiile deja existente la Roma şi Paris în această direcţie, ci la un pretins obicei antic.

[2] Wilhelm Heinse (1746—1803), romancier german. Eroul principalului său roman, Ardinghello, apărător al dragostei, al voluptăţii şi adversar al constrîngerii sociale, este însuşi tipul de erou al mişcării *Sturm und Drang* (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

poziția socială. „Astfel iubirea își înălța aripile într-o supremă libertate; fiecare se străduia să fie frumos și atrăgător și nimeni nu se putea bizui pe bani sau pe moșii, nici pe obligațiile sau îndatoririle altora față de el". Educația nu mai pornește de la o supremație a spiritului. „Consideram esențială exersarea corpului, căreia, după aceea, îi urmează ușor educarea spiritului, printr-o învățătură folositoare și corespunzătoare relațiilor sociale." Potrivit poziției vitaliste, această formă de comunitate nu este lipsită de dominație, ci dispune de sclavi și aprobă războiul. „Starea naturală este o stare de război." „Trebuie să ne războim între noi, pentru că nici o creatură mai înaltă n-o poate face".

Idealul mișcării clasiciste declanșate de Winckelmann și odată cu Winckelmann a părut cercetătorilor de mai tîrziu rece și artificial. Dimpotrivă, noua concepție fusese salutată cu entuziasm de către contemporani, ca o eliberare îndreptată spre natural și spre realizarea burgheză; căci ea însemna, în orice caz, o renunțare la artificialitatea perimată și nu rareori cinică a barocului tîrziu și a rococoului. Caracterul alegoric, pompos, dar lipsit de vigoare al artei epocii mai vechi a căzut victimă clasicismului precum cocheta mascaradă pastorală, care face loc unui autentic sentiment al naturii. În sfîrșit, își mai spune cuvîntul aici un nou moment politic, care-și găsește expresia mai ales în opera pictorului francez J. L. David. În excelenta sa carte despre geneza criticii de artă, A. Dresdner spune despre el:

„A fost oare numai victoria așa-numitului *bel antique* care a stîrnit entuziasmul criticii pentru David și l-a calificat drept realizator al idealurilor acesteia? Nicidecum! Critica a găsit în el un pictor care se ocupa din nou de forma atîta vreme neglijată și se inspira din natură; se subliniază în mod expres, ca adevărata cauză a fericitei schimbări, faptul că tinerii au găsit curajul de a picta după natură, ceea ce mult timp a fost socotit nedemn de un pictor de scene cu subiecte istorice, pentru că ea era considerată resursa unor genii reci. Și

dacă francezii fuseseră, de decenii, suprasaturaţi cu o artă cu totul efeminată, leneş-frivolă, în tablourile lui David au regăsit, în cele din urmă, gravitate, virilitate şi voinţă. Motivele istoriei şi ale poeziei, frecvent tratate, au cîştigat în reprezentarea sa o nouă semnificaţie, o viguroasă realitate. Dacă patosul istoric, republicanismul său roman sînt departe de gustul de astăzi şi-i par glaciale, el a acţionat totuşi cu totul altfel asupra fiilor unei epoci în care încolţise deja sîmburele revoluţiei. Fapte şi împrejurări eroice, stăpînire de sine filozofică, devotament pînă la sacrificiu faţă de stat, măreţie şi demnitate republicană: acestea nu erau, în acele vremuri, simple fraze, ci idei care acţionau şi stimulau în modul cel mai viu; arta lui David, autentic impregnată de istorie, era, totuşi, o artă legată de viaţă, şi, de aceea, sentimentul contemporanilor că după frivolitatea rococoului David i-ar fi redat picturii demnitatea sa interioară nu era neîndreptăţit. Chiar şi caracterul aspru şi dur al picturii sale părea să confirme această demnitate şi să ridice valoarea şi caracterul artei sale; căci, după ce lumea fusese obişnuită de decenii cu superficialitatea graţioasă şi cu strălucirea fără scrupule a manierei rococo, acum se simţea şi se respecta acel *peindre comme on parlait à Sparte*[1], ca un act de onestitate, de conştiinciozitate şi de autodisciplină a pictorului".

POLEMICA LUI GOETHE ÎMPOTRIVA ICONOGRAFIEI CREŞTINE

În societatea de azi antichitatea ocupă, ce e drept încă tradiţional, o poziţie excepţională, dar — în orice caz, după optica ei — nu fundamental deosebită. Diferenţa fundamentală, atît de puternic resimţită în Renaştere şi, apoi, din nou, în epoca lui Goethe, între antic-precreştin şi creştin, precum şi presiunea de a se decide pentru una

[1] „A picta aşa cum se vorbea la Sparta" (în limba franceză în text) (N. tr.).

sau alta abia dacă se mai fac simţite astăzi. Un călător străbătînd Italia în zilele noastre n-ar avea o comportare atît de exagerată ca aceea a lui Goethe, care, după o călătorie obositoare la Assisi, s-a grăbit numai către micul templu roman provincial din piaţă, fără a onora măcar cu o privire impunătoarea biserică a Sfîntului Francisc, cu frescele lui Giotto. El scria în jurnalul său: „Am lăsat la stînga *il Gran Convento* şi veneratul . . ., sacrul Munte al Spînzurătorilor, mormîntul Sfîntului Francisc nu l-am văzut, nu voiam, ca şi cardinalul Bembo, să-mi stric imaginea, ci l-am întrebat pe un tînăr drăgălaş de Maria dell Minerva". În textul tipărit se spune, într-o formă mai atenuată, dar cu o animozitate adîncită: „Lăsai cu aversiune, în stînga mea, enormele fundamente ale bisericilor cu turnuri îngrămădite babilonic unele peste altele, unde odihneşte Sfîntul Francisc; mă gîndii că poate aici se încuie şi se pecetluiesc capete de felul celui al ofiţerului meu"[1]. Ofiţerul era o cunoştinţă de călătorie, un ofiţer papal care l-a surprins pe Goethe prin acceptarea cu totul necritică a propagandei clericale. („Trebuii să mă minunez de duhovniceasca înţelepciune, care caută să respingă şi să falsifice tot ce ar putea străpunge cercul întunecos al dogmei lor tradiţionale, încurcîndu-i iţele".) I s-a demonstrat, de exemplu, că Frederic cel Mare ar fi, în secret, catolic. În călătoria sa în Italia din 1790, întreprinsă fără entuziasm, această poziţie se accentuează pînă la provocarea răutăcioasă din epigrama veneţiană:

„Crucificaţi-mi-l pe orice exaltat la treizeci de ani;

De îndată ce cunoaşte lumea, înşelatul devine puşlamaua".

Nevoia interioară de a vedea în opţiunea pentru antichitate concomitent o poziţie îndreptată împotriva creştinismului practicant are la Goethe şi un aspect, care pentru noi este încă şi mai im-

[1] Pentru traducerea pasajelor din *Călătoria în Italia* a lui J. W. Goethe am folosit versiunea românească, datorată lui Gh. I. Ciorogaru, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969 (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

portant. Întrucît el găseşte cele mai multe obiecte creştine insuportabil de insipide, trebuie să separe, în opera de artă, forma de conţinut (în mod anistoric), să desprindă „arta" — ca ceva neutru, artistic prin conţinut — de subiect. Acesta este un fapt de însemnătate fundamentală, care duce, în cele din urmă, la ceea ce în epoca burgheză a fost desemnat prin „autonomia artei plastice" şi şi-a găsit expresia extremă în mult invocata formulă *L'art pour l'art*. Aceasta este, pe de altă parte, după cum se ştie, una dintre categoriile determinante ale artei moderne contemporane. Goethe s-a pronunţat în modul cel mai detaliat asupra acestor lucruri cu ocazia vizitei sale la galeria din Bologna:

„În vreme ce simţul divin al lui Guido, penelul său — care ar fi trebuit să picteze tot ce e mai perfect din cele ce se pot vedea — te atrag, îţi vine să-ţi întorci faţa de la subiectele respingătoare şi stupide, care nu pot fi îndeajuns detestate cu nici un cuvînt din lume. Şi aşa merge peste tot; mereu anatomie, locuri de chinuri şi execuţie, mereu suferinţa eroului, niciodată acţiune, niciodată un interes prezent, mereu ceva fantastic aşteptat din afară. Nelegiuiţi sau extaziaţi, criminali sau nebuni; şi, pentru a se salva, pictorul mai aduce cîte un nud bărbătesc ori o spectatoare nostimă; eventual, îşi tratează spiritualii eroi ca pe nişte manechine, îmbrăcîndu-i într-o frumoasă mantie în falduri. Nimic care să dea o noţiune umană! Din zece subiecte, nici unul care ar fi trebuit pictat, şi chiar de va fi fost, artistul n-ar fi îndrăznit să-l trateze din latura lui justă.

Marele tablou al lui Guido din biserica dei Mendicanti e tot ceea ce poate picta un artist, dar şi tot ce poate fi mai absurd, pentru a i se comanda şi pretinde. E o icoană votivă. Cred că a fost elogiată şi chiar născocită de întregul senat. Cei doi îngeri, demni de a mîngîia o Psyche în nefericirea ei, trebuie aici [. . . lacună . . .].

Sfîntul Proclus, frumoasă plăsmuire; dar ceilalţi, episcopi şi popi! Dedesubt, copilaşi cereşti,

jucîndu-se cu însemnele. Pictorul, căruia-i sta cuțitul la os, a încercat să se salveze cum a putut, dîndu-și osteneala să arate că nu el a fost barbarul. Două trupuri goale de Guido: un Ioan în deșert și un Sebastian, minunat pictați, dar ce ne spun ei? Unul cască gura, celălalt se încovoaie.

Privind în această rea dispoziție istoria, îmi vine a zice: credința a ridicat iarăși artele, dar superstiția a devenit stăpîna lor, prăbușindu-le din nou".

În privința unui tablou de Tițian pe care nu-l poate explica din punct de vedere al conținutului, Goethe afirmă și mai tranșant: „Nu ne întrebăm cum și de ce, ci lăsăm lucrurile să se desfășoare și admirăm neprețuita artă". Sub formă de conversație, bătrînul Goethe dă acestor gînduri o întorsătură și mai generală și, deși îi are aici în vedere pe Hobbema, Veronese și Rubens, afirmația sa anticipează o tendință esențială a artei moderne: acolo unde obiectul ar deveni indiferent artei, unde aceasta ar fi *pur absolută*, iar obiectul numai purtător, acolo arta ar atinge cea mai înaltă culme (către Sulpiz Boisserée, 1815).

Dacă în privința antinomiei antichitate păgînă — occident creștin diferențele s-au estompat mai tîrziu, acesta este un fenomen istoric specific legat de relativismul care se dezvoltă în secolul al XIX-lea și care este deja înregistrat și, de cele mai multe ori, deplîns de contemporani, ca de pildă G. Semper și Fr. Nietzsche. Relativism care a și făcut, dealtfel, ca secolul al XIX-lea să nu poată fi pe deplin conștient de propria sa originalitate. Că fenomenul a devenit posibil în special prin emanciparea estetică a artei în sine reiese, între altele, dintr-o mărturie timpurie pentru acest fenomen. Ferdinand Gregorovius povestește despre prințul moștenitor Ludovic de Bavaria[1], care, începînd din 1805, fusese în mai

[1] Ludovic I de Bavaria (1786—1869), rege al Bavariei (1825—1848), sprijinitor al artelor și al literaturii. Din ordinul său s-au construit gliptoteca și pinacoteca din München (N. tr.).

multe rînduri la Roma şi luase parte la viaţa artiştilor germani de acolo:

„Pe prinţul moştenitor Ludovic l-a surprins îndrăzneala cu care s-a ridicat mica lume a artiştilor germani de pe Pincio. A observat contradicţia dintre idealurile lor, fără a se decide însă pentru unul sau altul. Germanii se împărţeau în două şcoli: cea laic-clasică a capitolinilor, ai cărei conducători erau Koch şi Reinhart, şi cea creştină a nazareenilor şi a convertiţilor, care, împreună cu romanticii germani, se întorceau la mistica prerafaelită. În fruntea acestora din urmă se aflau Overbeck[1], Veit[2] şi Cornelius în prima sa epocă[3]. Orientarea personală a lui Ludovic a rămas nelimitată. El nu era un iubitor de antichităţi şi un colecţionar unilateral; iubea întreaga artă în sine, pentru că aceasta crea frumosul. Hebe şi Adonis ai lui Thorvaldsen îl entuziasmau tot atît de mult ca palidele imagini de sfinţi ale lui Overbeck şi Veit.

În spiritul său plin de fantezie se întîlneau reflectări ale tuturor epocilor şi stilurilor artistice, antichitatea greacă, creştinismul bizantin şi roman, goticul medieval, Renaşterea italiană . . .

Este semnificativ pentru natura lui că plănuia să realizeze, în faţa gliptotecii ridicate în stilul unui templu ionic, o biserică a apostolilor şi să reunească astfel, în exterior, clasicismul cu romantismul. O asemenea universalitate a orizontului artistic nu putea fi decît efectul realizat de o epocă eclectică şi imitatoare, care nu deţinea ea însăşi o formă artistică proprie, ci îşi găsea măreţia în conştiinţa filozofică a unităţii speţei u-

---

[1] Friedrich Overbeck (1789—1869), pictor german de scene istorice şi religioase, creatorul mişcării nazareene în Germania (N. tr.).

[2] Philipp Veit (1793—1877), pictor german de scene istorice, influenţat de Overbeck la Roma; autorul picturilor din noua catedrală din Berlin (N. tr.).

[3] Peter von Cornelius (1783—1867), pictor din şcoala nazareenilor, autorul frescelor din gliptoteca münchenează (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

mane şi a celor mai nobile idealuri ale culturii sale...".

Afirmaţia este interesantă şi pentru faptul că aici gliptoteca apare, în mod limpede, ca echivalentul unei biserici concepute ca un templu al artei.

IERARHIA ARTIŞTILOR

Înainte ca poziţia relativistă să se impună în toate domeniile cercetării artei, ceea ce s-a realizat abia către sfîrşitul secolului al XIX-lea, nici comparaţia din domeniul istoriei artei nu se referea la un aşa-zis proces evolutiv, ci la o diferenţiere de treaptă. Semnificativă este, de exemplu, disputa, mereu menţionată în literatură, dacă cel mai mare artist a fost Rafael sau Michelangelo, un subiect care apare chiar de trei ori în *Călătoria în Italia* a lui Goethe. Ea se face limpede simţită, mai departe, la Jakob Burckhardt[1], care, după cum o arată şi surprinzătoarea diminuare a lui Rembrandt, într-o prelegere din 1877, a fost ultimul mare reprezentant al concepţiei mai vechi. Chiar şi pentru arheologie acest punct de vedere a fost multă vreme o temă de cercetare ştiinţifică. Astfel, de exemplu, arheologul berlinez K. Friederichs scrie, în 1855, un studiu despre sculptorul clasicismului tîrziu, Praxitele, a cărui valoare ar fi fost „în ultima vreme atît de diminuată". Problema ierarhizărilor artiştilor este astăzi, doar pe jumătate pe bună dreptate, considerată neştiinţifică. Literatura secolului al XIX-lea, care s-a ocupat de acest aspect şi a încercat să fundamenteze mai adînc rangul unui artist, cum a făcut Friederichs, merită totuşi atenţia noastră. Ea abordează teme istorice interesante din punct

---

[1] Jakob Burckhardt (1818—1897), istoric de artă elveţian, autorul unor remarcabile sinteze, dintre care se detaşează *Cultura Renaşterii în Italia* (1860), ce a deschis o nouă eră în evoluţia studiilor moderne despre Renaştere, şi *Istoria culturii greceşti* (4 vol.) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

de vedere uman, care mai tîrziu scapă, din păcate, cercetării, cînd aceasta se consacră cu totul proceselor evolutive anonime și conexiunilor structurale.

Contradicția dintre antichitate și creștinism, atît de ascuțită în epoca lui Goethe și, mai cu seamă, în persoana lui Goethe însuși, a contribuit mult la accentuarea conștiinței istorice. Ceea ce n-a împiedicat, ce e drept, ca valorile căutate de arta modernă în cea antică să nu fie decît într-o mică măsură specific antice — de exemplu, plasticitatea greacă — și ca acestea să fie, în esență, mai degrabă date de tradiția creștină. Este cu totul evident că modul de a privi antichitatea prezintă, chiar și la spiritele proeminente — să ne gîndim numai la Hölderlin —, o decisivă coloratură creștină. Dealtfel, acesta este deja cazul lui Winckelmann, fapt pe care-l trădează chiar și numai limbajul său religios.

Scanned with OKEN Scanner

II

ANTICHITATEA COMERCIALIZATĂ: TURISMUL

Fenomenele de suprafaţă, caracteristice pentru raportul modern cu antichitatea, se întîlnesc în multe domenii ale vieţii şi în cele mai diferite planuri. Cel mai insistent apar, desigur, acolo unde interesul pentru antichitate este folosit în mod comercial, în turism, în publicitate, în comerţul de artă.

Importanţa antichităţii, ca şi a tradiţiei istorice în general, pentru turismul modern aruncă o lumină interesantă asupra stimulilor acestuia. Dacă, mai ales în ţările mediteraneene, se folosesc mijloace considerabile pentru săpături şi restaurări de centre antice, unele dintre ele depărtate, aceasta se face, evident, avîndu-se înţelegerea justă a faptului că aceste lucruri au pentru excursionist o valoare emoţională egală cu interesul pentru odihnă, distracţii etc.

Motivele turismului au fost, desigur, temeinic cercetate de industria modernă a turismului şi sînt folosite, cu rezultate sigure, în publicitate. Un document instructiv în cel mai înalt grad, în această privinţă, este prospectul *Erlebnisreisen* (Călătorii-experienţe) al unei cunoscute firme de turism, pentru 1973/1974, prezentat din nou şi

Scanned with OKEN Scanner

pentru anul 1975 în mare măsură neschimbat din punctul de vedere al conținutului. Acesta se adresează unei categorii, evident încă numeroase, de excursioniști care caută, în timpul concediilor, și altceva decît să facă plajă și să mănînce, deși, după cum vom vedea îndată, se are și aceasta în vedere. Prospectul se bazează, în mod clar, pe cercetările cele mai minuțioase și trădează o cunoaștere intimă a rutelor de excursie propuse. Unele dintre călătoriile oferite, ca, de exemplu, *Italia 5* = „de la Veneția în Abruzzi" sînt excelent alese și arată, înspăimîntător de limpede, că nici un colț liniștit, nici o operă de artă izolată nu mai este în siguranță în fața grupurilor de turiști germani.

Nici în ceea ce privește distanțele nu există limite. Printre destinațiile călătoriilor se află, între altele, Afganistanul, Madagascarul, insulele Galapagos, un afluent al Amazonului. Față de enormele cheltuieli de personal și de mijloace financiare care au fost necesare pentru elaborarea acestor programe, putem să pornim cu încredere de la ideea că firma a investigat cu grijă și motivele psihologice de călătorie ale clienților săi, pentru a li se putea adresa în mod eficient. Așa cum arată chiar repetarea, într-un amestec stereotip, a unor anumite noțiuni și cuvinte atrăgătoare, această așteptare este pe deplin justificată. Să ne ocupăm deci în detaliu de aceste motive.

Prospectul promite călătorului nu numai lucruri atractive și divertismente, ci dorește, mai ales, să se adreseze forului lăuntric al omului, ba chiar să-l readucă pînă la rădăcinile ființei sale umane. Această temă o afișează, fără înconjur, chiar textul introductiv, însoțit de poze color: a templului arhaic din Corint, a unei fete polineziene care dansează hula-hula, a unui răsărit de soare arctic și a unei priveliști din Manhattan. „A ajunge la tine însuți — aceasta înseamnă: a te înțelege pe tine însuți și propriile-ți premise în lume." Astfel se atinge, evident, o coardă deosebit de sensibilă a omului modern, ale cărui nevoi sufletești mai adînci sînt, de regulă, zădărnicite de viața

Scanned with OKEN Scanner

cotidiană. Publicitatea turistică greacă pentru străinătate folosește același motiv sub deviza: „Să găsești drumul spre tine însuți în Grecia". Poza corespunzătoare reprezintă o tînără pereche, în îmbrăcăminte de vară, stînd pe ruinele Partenonului, a cărui siluetă se conturează, plină de atmosferă, în apusul soarelui. Este evident că cei doi nu sînt angajați în vreun flirt, ci se dedică unui dialog contemplativ, se regăsesc pe sine în Grecia. Din moment ce, judecînd după înfățișarea lor, este vorba de greci, nu se poate, ce e drept, explica în mod satisfăcător de ce au pornit pentru așa ceva pe Acropole, care, prin tumultul grupurilor de turiști și stridentele fluierături ale supraveghetorilor, este cuprinsă de la 8 dimineața pînă la apusul soarelui de o continuă neliniște. Dar să ne întoarcem la prospectul *Erlebnisreisen 1973 /1974*.

Făgăduiala de a-l face pe turist să revină asupra lui însuși și la premisele sale în lume trebuie să fie îndeplinită prin experiențe și întîmplări semnificative, care nu mai sînt posibile în ambianța normală, ci sînt mijlocite, comod și la prețuri convenabile, de compania de turism. Este lumea naturii necontaminate, a stărilor primitive ale omenirii, a istoriei și a artei. Însăși coperta promite reîntoarcerea la experințele umane simple ancestrale („a întîlni, a atinge"), la minunile naturii, ale culturilor dispărute, la tradiția vie, la magie și pietate, muncă și sărbătoare, dansuri și rituri. Nu poate, firește, să apară bănuiala de a face, prin aceasta, ceva inactual, întrucît nevoia modernă de informații este, și ea, concomitent satisfăcută cu această ocazie („revoluție socială, epoca computerelor"). Nu vom mai insista, în cele ce urmează, asupra acestor fapte. Oricum, participanții la excursia *Italia nr. 4* (Florența, Roma, Neapole), nu numai că-și vor satisface dorința de a vizita țara unde înfloresc lămîii[1] și vor putea,

[1] Aluzie la celebrul vers al lui Goethe din poezia *Mignon*: „*Kennst Du das Land wo die Zitronen blühn?*" (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

ca germani, să-şi regăsească libertatea interioară şi să ajungă cu adevărat ei înşişi; mai mult decît atît, la cerere, turiştilor le sînt mijlocite, în ţara plăcerii de a trăi, a sfinţilor şi a lui Casanova — din care există în toţi italienii cîte o părticică — şi contacte privind problemele sociale.

Tentaţia de a-ţi procura aceste experienţe memorabile pe cont propriu nici nu se poate naşte, întrucît acest lucru ar fi complet /neraţional. Numai compania de turism oferă posibilitatea „de a trăi în comun mai multe întîmplări, mai uşor şi convenabil ca preţ". Ea dispune, mai cu seamă, de *mystagog*[1], conducătorul excursiei, care, în calitate de „interpret al frumosului şi al lucrurilor semnificative, care vă aşteaptă pe Dvs.", decodifică cele ce se petrec din punct de vedere spiritual. Cu importanta limitare „cît doriţi Dvs.", căci, firesţe, nu se gîndeşte nimeni ca turistului să i se pretindă, pe drumul către origini, eforturi spirituale exagerate. Uneori şi coincidenţa aduce, fără greutate, elementul dorit, astfel că turistului participant la un grup organizat i se deschid pe dată ochii: „Un botez, o nuntă sau un convoi funebru. O sărbătoare de familie, tîrnosirea unei biserici, o ceremonie religioasă, o procesiune sau o zi de sărbătoare. Nu o înşiruire de vizite trebuie să fie călătoria noastră, ci o experienţă totală. Şi o adevărată extindere a orizontului vieţii". Într-adevăr, călătoria organizată se situează deasupra celei individuale, prin faptul că este mai raţional planificată în timp. De exemplu, în două zile petrecute la Atena, călătorul are „într-adevăr timp" pentru întreaga topografie a oraşului, pentru toate muzeele (Muzeul naţional „cu ghidaj detaliat"), iar seara cunoaşte „viaţa vitală (!)[2] prin împrejurimile pieţelor Syntagma şi Omonia". În afară de aceasta, „experienţa" — cuvîntul „cultură" este, desigur,

---

[1] *Mystagog:* (în antichitate) 1. preot însărcinat să iniţieze pe profani în mistere (Plut., *Alc.*, 34); 2. ghid în temple (Cic., *Verr.*, 4, 59) (N. tr.).

[2] *Vitales Leben* în prospectul firmei germane! (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

evitat cu strictețe — și odihna se află într-un raport rezonabil. Celor ce doresc să împingă și mai departe raportul în favoarea odihnei le este oferită seria separată „Cu baedeker și bikini" („7 zile de călătorie-experiență + concediu de odihnă"). Participantul la călătoria-experiență se va scufunda mai puțin în mare, dar poate să se despăgubească pe socoteala mîncării. Întorcîndu-se de la „falezele eroice și abrupte, de la golfurile nisipoase și liniștite ale Siciliei" („peisajul clasic și clima blîndă l-au mișcat pe Goethe pînă la lacrimi"), el gustă „macaroane cu sardeluțe sau sepia, vinete umplute, curcan umplut, cuscus și languste". Dacă „monumentele însemnate din trei milenii" ale Romei și osteneala legată de vizitarea acestora l-ar putea, mai degrabă, descuraja, atunci acționează totuși, liniștitor și ademenitor, faptul că aici, „ca în nici o altă parte, poate, spiritualul și senzualul sînt unul și același lucru". Ceea ce, concret, o dovedește numaidecît *menu*-ul anexat, cu *carciofi alla Romana* etc. Dansatoarea goală (oarecum estompată, pentru a nu atenta la pudoare) dintr-o poză din genericul paginii 5, plasată sub Alhambra și un cap de Meduză antic, continuă desfășurarea acestui motiv — „Spiritualitate și senzualitate" — într-o altă direcție.

Dacă pătrundem în detaliile fiecărui program în parte, se va regăsi, în ceea ce privește obiectivele și reprezentările de experiență într-o formă trivială, tot ceea ce, în ultimele două secole, a motivat nostalgia de a călători a europenilor. Prospectul presupune un public la care idealurile culturale mai vechi, inițial foarte pretențioase, nu se mai găsesc decît în fragmente vagi și diluate, după un tipic mic-burghez, întîlnind aici un domeniu emoțional în care se poate face publicitate cu succes. Broșura vrea să-l lămurească pe cititor că astăzi poate, contra unei sume modice și fără efort, să trăiască întîmplări semnificative și experiențe care înainte erau rezervate, din diferite motive, celor puțini, fără însă să se schimbe în vreun fel caracterul acestor experiențe. Astfel i se face reclamă, de exemplu, unui *safari* într-o locuință plutitoare,

Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul unui afluent al Amazonului: „Ați dorit doar dintotdeauna să cunoașteți cea mai adîncă junglă, să aflați minunea, taina și demonicul «infernului verde». Și, totuși, fără a renunța la confortul secolului al XX-lea. Vă facem acum imposibilul posibil. Adînc în inima subcontinentului brazilian. Mii de kilometri «departe de orice». O călătorie pentru vînători, pescari, prieteni ai naturii". Clientul, poate totuși îngrijorat pentru comoditatea sa, va fi liniștit grație prizei de curent de 220 V și prețurilor moderate pentru coca-cola și whisky (brazilian) (1,50 mărci) pe care se poate conta în casa plutitoare. Dacă aventurierul modern se întoarce, contra sumei de 3980 de mărci, la Rio, el se poate dedica cu conștiința lucrului împlinit „fascinantei vieți nocturne din Rio, cu sumedenia de *nightclubs* și cabarete, teatre de revistă și *floorshows*". Dacă, după timpul petrecut în junglă împreună cu ceilalți 15 tovarăși de idei, va avea o dispoziție mai curînd religioasă, atunci va manifesta, poate, mai mult interes pentru „participarea la ceremoniile păgîne-creștine Macumba". Probabil că le va face pe amîndouă.

Pentru contextul cercetării noastre este important faptul că ideile pe care prospectul vrea să le exploateze emoțional nu sînt necesități nou create, de tipul celor programate de industria modernă în alte cazuri, ci au un caracter tradițional. Este vorba de un domeniu al experienței moderne a naturii și a artei, care datează abia de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. Această epocă a istoriei gîndirii se deschide cu Rousseau și cu Winckelmann și continuă, peste „clasicism" și romantism, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Repudierea esteticii normative, pe la 1900, nu reprezintă un sfîrșit, ci doar o cezură, pentru că vitalismul și senzualismul germano-francez duc mai departe tradiția, sub noi aspecte și în condițiile unei constante relativizări a valorilor, pînă în anii '30 ai secolului nostru, cînd sînt descoperite și adăugate estetic epoci inițial inaccesibile, ca de pildă epoca arhaică sau antichitatea tîrzie. Prospectul

Scanned with OKEN Scanner

folosește clișee rigide ale acestui fenomen, pe care îl vom mai studia în detaliu, pentru a vulgariza mai mult asemenea clișee și a le reuni într-un fel de catalog de supermagazin estetic.

Originea istorică a acestei lumi de reprezentări stereotipe este relevată nu numai de vocabular, la care a contribuit cu ceva fiecare etapă, din 1750 încoace, ci și de faptul că Grecia se află pe primul loc între „țările experiențelor", înaintea Italiei, Spaniei și Franței. Pentru clienții cărora li se adresează, Grecia este, desigur, un țel cu deosebire încărcat de semnificații și prospectul nu pregetă să invoce rădăcinile acestui sentiment. „A căuta țara grecilor cu sufletul." Această valoare emoțională, pe care evlavia față de greci a epocii lui Winckelmann și a lui Goethe le-a implantat-o germanilor, încă le mai înfățișează Elada într-o lumină specială, transfigurată. Nici privită ca un clișeu, reprezentarea nu este transmisibilă; într-un asemenea stil nu s-ar putea face, de exemplu, reclamă pentru o călătorie în Iugoslavia. Prospectul înțelege, dealtfel, să armonizeze perfect idealul religios al citatului din Goethe cu perspectiva veselă a disponibilității moderne, continuînd astfel: „Cu aceasta trebuiau să se mulțumească strămoșii noștri. Dumneavoastră însă, nu. Puteți să zburați într-acolo și să colindați Dvs. înșivă prin locurile după care tînjiți".

Vom vedea mai tîrziu că, la începutul turismului modern, există, înainte de toate, trei conexiuni de motive, pe care le putem desemna cu denumirile bucolic, artă și ritual, în cadrul cărora, ce e drept, valorile emoționale ale acestor domenii se întretaie pe o arie foarte largă. Bucolicul se referă la viața originară, simplă, în natură, la liniștea și la atemporalitatea existenței idilice, departe de activitatea orașelor, la cufundarea în frumusețea peisajului, la sentimentul panteistic al întîlnirii cu Dumnezeu în natură. Experiența modernă a operei de artă este, în mod asemănător, legată de o cufundare în conținutul spiritual al acesteia, de un exercițiu interior care amintește de practici religioase mai vechi, de care este, fără îndoială, le-

Scanned with OKEN Scanner

gată şi psihologic. În conformitate cu aceasta, opera de artă îşi trage originea dintr-o viziune a artistului care duce înapoi în atemporala linişte a unei lumi arhetipale. Romantismul, în sfîrşit, şi-a deschis sfera formelor şi a riturilor religioase în care poate fi din nou trăită apropierea originară a omului de Dumenezeu. Acest aspect se referă, mai întîi, la moştenirea creştină, dar se extinde şi în sfera păgînă. Aici se situează, de exemplu, în anii '20—'30 ai secolului nostru, cultul mistificator al plasticii greceşti arhaice, aparent atît de primitive. La baza practicii moderne a călătoriei stă, aşa cum o arată deja aceste consideraţii preliminare, un puternic element utopic. Ea este, cel puţin în tipicitatea ideală, legată, în acelaşi timp, de experienţe care se învecinează cu sfera religiosului sau provin din aceasta şi care depăşesc, în orice caz, cu mult, o simplă nevoie de informare. În sfîrşit, călătoria se bazează pe acceptarea unor valori umane eterne, care sînt potenţial accesibile fiecăruia; de aceea, ea are un caracter universal şi umanist, în sensul propriu societăţii burgheze, care a dat naştere acestui fenomen. Practica călătoriei în epocile mai vechi, de exemplu, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea este, în această privinţă, aşa cum o vom arăta, sensibil diferită.

În acest cadru trebuie privite clişeele inserate în prospect pentru a face utilizabile din punct de vedere industrial vechile valori emoţionale. Aici se oferă, aparent, chiar dacă numai temporar, posibilitatea de a evada din lumea modernă. Idealuri şi năzuinţe tradiţionale — precum natură necontaminată, misticism religios, senzualitate păgînă etc. — sînt amestecate într-un talmeş-balmeş, prezentate în forma vulgară a limbajului publicitar modern şi prevăzute cu prozaice indicaţii practice. Cîteva exemple din textele cu privire la ţările „clasice" ale turismului, Grecia şi Italia, pot arăta că autorul sau autorii nu se dau înapoi de la nimic. Evident, Grecia este „ţara luminii!" şi, cum se spune în stilul anilor '30, patria unei „culturi a bucuriei fizice şi a plasticităţii". Entuziasmul de

Scanned with OKEN Scanner

a retrăi „întruparea sufletului și însufleţirea trupului" n-ar trebui, ce e drept, să ne zăpăcească într-atîta încît să uităm să luăm cu noi îmbrăcăminte de lînă și „*Mexaform* contra deranjamentelor intestinale". „Satele de munteni, sărace și totuși ospitaliere" îi aduc călătorului în fața ochilor, ca prin farmec, o idilă bucolică, ca și cum idealul vieţii simple s-ar putea realiza în timpul staţionării autobuzului. Într-un mod și mai penetrant, omului contemporan nerealizat sufletește i se deschide perspectiva unor experienţe religioase. Lăcașurile unor mistere și oracolele sînt un subiect preferat al prospectului și, încă mai mult, „bisericile creștinătăţii greco-bizantine impregnate de credinţa în transfigurare". Acest motiv culminează în „posibilitatea participării la atemporala viaţă monahală" în mănăstiri de călugări de pe Athos, „rezervaţia neschimbată a misticismului creștin, transmis", acolo unde „ritmul de viaţă atemporal, marcat de rugăciuni, muncă și liniște" lasă „impresii de neuitat".

În Italia, în Abruzzi, „o populaţie legată de pămînt, cu rituri vechi de milenii", îi așteaptă pe cei 20 de membri ai unui grup de excursioniști. „A cunoaște Florenţa înseamnă a fi tu însuţi reînnoit într-o sinteză, unică în felul ei, de natură și artă." În general: „«Cunoști tu ţara unde înfloresc lămîii?» — așa descria Goethe eterna năzuinţă a germanilor către lumina și plasticitatea Italiei. Așijderea lui, pe mulţi germani experienţa acestei ţări și a acestui popor i-a condus către libertate interioară și, pentru prima oară, cu adevărat către ei înșiși".

N-ar merita osteneala de a ne ocupa așa amănunţit de prospectul de excursie, dacă n-ar fi decît un document de folosire în scopuri comerciale a valorilor emoţionale tradiţionale. Dacă n-ar reprezenta decît o nouă dovadă a vînzării la un preţ redus a culturii burgheze: dar el distruge prin banalizare tocmai valorile pe care le elogiază. Sare în ochi, în plus, caracterul iluzoriu al imaginii. Nici un om cu oarecare experienţă de viaţă nu va lua drept bun că în cutare loc,

Scanned with OKEN Scanner

care este vizitat de grupuri organizate de turişti, „timpul stă în loc". El ştie că acesta nu este cazul nici în Capela Sixtină, nici pe Athos, nici în „necontaminatele" orăşele de munte, care prin birocraţia de stat, prin soarta unor muncitori străini, prin televiziune etc., sînt date pradă modernităţi, atît pentru înflorire, cît şi pentru distrugere (mai ales pentru aceasta din urmă). Nimeni nu va fi atît de necritic încît să creadă că, făcînd parte dintr-un grup organizat, fără iniţiativă proprie, fără temeinice cunoştinţe de limbă şi de cultură, se va înapoia acasă, dintr-o călătorie de 14 zile în Grecia, cu aceleaşi experienţe pe care le aduceau călătorii de la începutul secolului al XIX-lea, care străbăteau ţinuturile greceşti, luni în şir, pe catîri, purtîndu-i în desagă pe Homer şi Pausanias în greceşte, pentru a descoperi urmele veneratei antichităţi. Iluzia că acum ar fi ieftin şi comod pentru oricine să aibă ceea ce înainte vreme nu putea fi obţinut decît prin mari eforturi este prea evidentă pentru a i se putea da crezare.

TURISMUL DE MASĂ: PROBLEMATICA CULTURALĂ

Aici atingem, fără îndoială, o problemă culturală arzătoare, care, dincolo de pretextul banal al unui prospect de excursie, reclamă atenţia noastră. Este vorba de o problemă care apare, în epoca contemporană, în multe domenii şi care, în contextul de faţă, sună cam în felul următor: ce devin în epoca turismului de masă valorile care au motivat iniţial idealul modern al călătoriei? Cum mai pot fi cunoscute, în aceste condiţii, arta, istoria, natura şi cum pot să-şi desfăşoare valoarea lor cognitivă, formativă şi educativă? Scopul de dorit din punct de vedere cultural-politic, de a asigura pentru cît mai mulţi posibil accesul la aceste valori, este, la naţiunile industrializate, atins în cea mai mare parte. Sentimentul de a obţine ceva, înainte rezervat

Scanned with OKEN Scanner

celor privilegiaţi social, constituie pentru cei mai mulţi un imbold de a profita şi în realitate de posibilităţile oferite. Deschiderea generală a accesului a avut, fără îndoială, urmarea previzibilă că, în acest fel, multe lucruri şi-au schimbat fundamental caracterul, iar altele abia că au devenit inaccesibile. În Capela Sixtină, acolo unde Goethe putea încă să locuiască după voie şi să-şi facă după-masă siesta pe scaunul papal, se înghesuie în fiecare zi atîţia oameni transpiraţi, încît abia de te poţi menţine fizic în încăpere.

Problema prezintă, desigur, multe aspecte, printre care nu în ultimul rînd acela că traficul, afluenţa de public, murdăria primejduiesc monumentele în însăşi existenţa lor. Pe noi ne interesează aici mai ales fenomenul care constă în aceea că ele îşi schimbă sau îşi pierd valoarea lor de experienţă.

Parcul seniorial, a cărui deschidere atrage după sine coşuri de hîrtii, cutii de coca-cola, tăbliţe de interdicţie sau locuri de joacă pentru copii, nu mai poate, firesc, să creeze atmosfera pe care, la începutul secolului al XIX-lea, Eichendorff şi cititorii săi o legau de el. Frederic cel Mare şi-ar fi dat o coastă pentru a putea să călărească o dată de-a lungul Viei Appia. Vizitatorul de astăzi, dacă iese viu din traficul de pe această stradă, care nu ţine seama de nimic, va putea duce acasă numai sentimente cinice pentru dezgustătoarea murdărie.

Dar nu numai atît. Opere de artă celebre, ca, de exemplu, Mona Lisa a lui Leonardo, sînt astăzi, practic, inaccesibile. Tabloul este agăţat la Luvru, protejat de un geam de sticlă reflectantă, lîngă care se adună deja, la scurt timp după deschiderea muzeului, ciorchini de oameni zgomotoşi. Satisfacţia artistică ce o poate da abia dacă o întrece pe cea a celor 2 milioane de japonezi care au defilat în formaţie prin faţa tabloului, cînd acesta a fost împrumutat la Tokyo. Cel ce vrea să cerceteze atent această operă face, cu siguranţă, mai bine dacă se apucă mai întîi de studiul unei reproduceri. Dacă are noroc, poate, pe urmă, să-şi îm-

Scanned with OKEN Scanner

bogăţească, eventual, imaginea interioară cu priviri sporadice asupra originalului.

Ceea ce constituie valoarea intrinsecă şi farmecul originalului faţă de reproducere, autenticitatea sa, caracterul său direct, autoritatea prezenţei sale, deci ceea ce W. Benjamin a numit aura sa, nu se pierde, desigur, în aceste împrejurări, dar îşi schimbă caracterul. În timp ce aura unui tablou ca Mona Lisa invita, înainte vreme, la o contemplare intimă, examinarea devine, în condiţiile actuale, o idolatrizare rigidă şi iraţională. Tehnica muzeistică modernă face ca acest fenomen al fetişizării să devină limpede şi în planul formal, printr-o iluminaţie magic-fixă, prin paravane de izolare optică, îngrădiri invitînd la păstrarea distanţei etc.

Pentru omul de ştiinţă, care nu se poate lipsi de condiţiile de receptare corespunzătoare pentru a ajunge la judecăţi istoric concludente, situaţia este aproape fără speranţă. Toate încercările de a izbuti o examinare cît de cît lipsită de tulburări sau de a interpreta în mod pozitiv chiar tulburările dau greş, pe de o parte din pricina masivei afluenţe a publicului, iar pe de altă parte din cauza eforturilor, adesea şi mai deranjante, ale personalului însărcinat cu asigurarea ordinii. Istoricii de artă sau arheologii care prestează o muncă ştiinţifică se găsesc în muzeu cam în situaţia unui chirurg care ar trebui să facă o operaţie într-un tramvai supraaglomerat.

Toate acestea sînt fenomene cunoscute, care se impun fiecăruia. Dacă vom privi numai partea negativă, s-ar putea spune rezumînd: accesibilitatea generală a făcut, în realitate, inaccesibile multe lucruri sau, cel puţin, le-a schimbat profund, adică le-a banalizat. Cine crede că în acest domeniu ar fi mai mult de căutat decît pura informaţie trebuie să admită că numărul celor ce se îmbogăţesc cu adevărat spiritual nu creşte, ci scade.

Aceasta este latura negativă a fenomenului, pentru a cărui extindere nu există, ce e drept, nici o scuză. Chiar cel care salută turismul de masă din punct de vedere cultural-politic nu poa-

Scanned with OKEN Scanner

te să aprobe învălmășeala de bîlci care se face în jurul monumentelor de cultură. Și cu atît mai puțin sentimentul „cu baedeker și bikini" răspîndit de industria turistică, din care mulți deduc că banii pe care i-au plătit le dau dreptul să se comporte cît de necontrolat și de zgomotos le place.

Dincolo de aprecierea negativă a fenomenului, sînt însă și alte cîteva chestiuni care n-ar trebui trecute cu vederea. În primul rînd, întrebarea dacă evoluția care a condus la situația actuală era numai exterior inevitabilă sau dacă a avut și cauze interne. Pentru condițiile de existență ale operelor ca atare răspunsul este, desigur, afirmativ. Pentru parcul seniorial dat mai sus ca exemplu premisele economice și sociale au căzut cu totul. Acesta poate să continue să existe doar sub forma unui muzeu. *Mutatis mutandis,* același lucru este însă valabil și pentru arhitectura mai veche și chiar pentru operele izolate care și-au pierdut temeiul și funcția lor socială inițială și nu se pot păstra decît în cadrul unui muzeu. Aceasta este experiența mereu repetată a învechirii istorice, care, de la Renaștere încoace, a dus, în Europa, la constituirea muzeului. Atîta vreme cît obiectul, edificiul, opera de artă etc. își mai mențin funcția lor inițială, receptarea lor de către public este lipsită de probleme. Adesea receptarea nu se produce nicidecum ca o experiență artistică, ci, de exemplu, prin folosirea clădirii, prin dialogul religios cu reprezentarea din tablou și așa mai departe. Abia atunci cînd funcția se pierde și obiectul devine piesă de muzeu, receptarea acestuia își pierde orientarea fermă și devine problematică. În această privință, s-au dezvoltat, într-adevăr, în Europa, din secolul al XVIII-lea încoace, anumite convenții, a căror fundamentare internă este, totuși, nesigură. În fața majorității operelor, ele duc la o contemplare vizuală, adică la observare și reculegere liniștită și profundă, în cadrul căreia se amestecă asociații libere, experiențe estetice și judecăți de conținut. Aceasta nu mai are mult de-a face cu receptarea prevăzută inițial, care era mai degrabă o funcție.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar mai putea spune doar că atitudinea de reculegere pe care un anumit tablou religios o pretindea în contextul său inițial a devenit aici un mod general de receptare estetică, separat de conținut. Nu putem întreba, de la început, dacă această poziție, contemplarea vizuală, este peste tot cea potrivită, ba chiar singura posibilă. Răspunsul la această întrebare este hotărîtor pentru aprecierea faptului de necontestat că turismul de masă a făcut pentru multă vreme imposibilă contemplarea în sensul tradițional. Sigur este, în orice caz, că fenomenele care astăzi ne stingheresc atîta se conturau deja de la începutul secolului al XIX-lea și că obstacolelor externe ale contemplației le corespunde în societatea modernă și o repudiere din interior a acestei atitudini față de opera de artă. În arta plastică acest lucru este aproape tangibil cel puțin de la impresionism încoace. Acum am vrea să părăsim pentru moment problema și să încercăm mai întîi să înțelegem și mai exact motivele inițiale ale acțiunii de a călători. Trăsăturile esențiale pot fi scoase în evidență printr-o scurtă privire asupra călătoriilor din antichitate pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, atunci cînd s-a format atitudinea în general adoptată pînă astăzi.

ISTORIA ACȚIUNII DE A CĂLĂTORI: ANTICHITATEA

Ceea ce Goethe a pus ca *motto* la începutul primului volum din a sa *Călătorie în Italia* (1816) — „Și eu am fost în Arcadia!" — ar putea fi folosit în general ca maximă a voiajului de tip burghez, de la Winckelmann și Rousseau încoace. De caracterul lui ține o trăsătură utopică, o năzuință către experiența inițială a naturii și a artei. În ceea ce privește esența sa, este sentimental și subiectiv, formele sale sînt observația, reculegerea și experiența trăită, ba chiar și transformarea în sens cvasireligios. Cînd Goethe vorbește, de exemplu, referindu-se la frumusețile naturale și la operele de

Scanned with OKEN Scanner

antă, despre faptul că „sufletul se lărgeşte" sau cînd pune pe seama trăirii experienţei artei clasice şi a naturii în Italia renaşterea sa interioară, el se foloseşte de limbajul metaforic al misticilor creştini. În a 11-a epigramă veneţiană se spune: „Pelerini sîntem toţi cei ce căutăm Italia", ce e drept, cu o notă de resemnare: „Doar oseminte risipite venerăm cu credinţă şi bucurie".

Caracterul utopic şi sentimental — atît de propriu epocii moderne a călătoriei, care trebuie să conducă la natura originară, la viaţa simplă, la experienţa artei, nu are o însemnătate practică în antichitate. Premise în această direcţie se găsesc într-o formă literară, de exemplu, în romanele utopice de călătorie ale elenismului sau în poeziile bucolice ale lui Virgiliu, care s-au bucurat de mare trecere. Nu se ştie însă dacă aceste reprezentări vor fi influenţat în mod decisiv modul antic de a călători. Dimpotrivă, poezia bucolică conţine mai degrabă un element care frînează (vezi mai jos). În contrast cu cea modernă, acţiunea antică de a călători păstrează, chiar şi acolo unde se desprinde de aspectul comercial, un caracter obiectiv şi este determinată de o anumită curiozitate de a observa. Lucrurile demne de văzut stau în centrul atenţiei, fie că este vorba de mari fenomene din natură, fie de opere de artă. Sfera subiectivului şi a lăuntricului, care în nici un caz nu lipseşte, este aici, ca şi în alte cazuri din viaţa antică, obiectivizată prin faptul că se reprezintă în special în forme mitologice şi religioase.

Călătoriile epocii greceşti mai vechi sînt călătorii ştiinţifice de descoperiri, legate de itinerarii comerciale. În scrierea aristotelică despre *Statul atenienilor*, 11,1, se spune despre omul de stat atenian Solon, care, pe la 590 î.e.n., a pornit într-o călătorie în Egipt: „A călătorit în Egipt pentru a face negoţ şi pentru a-şi face o idee (*theoria*) despre ţară". Interesele acestor călătorii timpurii sînt multilaterale, dar cu totul nesentimentale: cutume şi obiceiuri, tehnici, minuni ale naturii, forme de guvernare, stăpînitori, fenomene religioase şi aşa mai departe.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din secolul al VI-lea î.e.n. aceste călătorii au dat roade științifice bogate: încă în prima jumătate a veacului, Anaximandru din Milet a întocmit o hartă a pământului, iar pe la 500 compatriotul său Hekataios a elaborat, sub titlul *Periegesis*, o cuprinzătoare descriere a țărilor cercetate pînă atunci. Modul grecesc de a călători a păstrat acest caracter obiectiv pînă în elenism și chiar după aceea.

Temeiul afirmației că antichitatea dovedește, în această privință, o altă poziție decît epoca modernă mai recentă — căci, în această direcție, cea mai veche se situează încă, în esență, mai aproape de antichitate — constă mai ales în două deosebiri esențiale. Un motiv important al întreprinderii de călătorii în epoca modernă este, după cum se știe, trăirea peisajului, mai ales a naturii pure, necontaminate și chiar sălbatice, în contrast cu lumea civilizației. Contrastul dintre oraș și sat, care stă la baza acestui motiv este, firește, prezent încă în lumea greacă. În ciuda anumitor tensiuni, așa cum, de pildă, se relevă limpede, în comedie, lucrurile rămîn totuși, pînă la elenism, la o simbioză a ambelor sfere. Abia în elenism ascuțirea contradicției a condus la o prețuire estetică a lumii rurale care merge mult mai departe decît aprecierile mai vechi în această direcție. Dar nici atunci nu este căutată, ca în epoca modernă, natura sălbatică, virgină, ci, dimpotrivă, țara fertilă acoperită de culturi, grădinile pline de umbră și apă, peisajul armonios și însuflețit de prezența oamenilor. Această atitudine se oglindește și în pictura de peisaj, pe care o putem urmări de la mijlocul secolului I î.e.n. încoace. În epoca imperială această concepție a rămas, în principiu, aceeași, cu toate că simpatia pentru rusticitate capătă din ce în ce mai mult un caracter sentimental. Așa cum s-a remarcat adesea, popoarele mediteraneene au rămas pînă în epoca modernă neinteresate de natură în sensul romantic. Pentru meridionali, plecatul la țară înseamnă și astăzi înainte de toate vilegiatură, timp

Scanned with OKEN Scanner

petrecut în grădină, nu însă drumeţie, singurătate în pădure, priveliști de perspectivă etc.

A doua deosebire între antichitate şi epoca modernă este şi mai adîncă şi se referă la o determinare culturală pe care, în mod paradoxal, am putea-o descrie astfel: lumea veche n-a avut niciodată antichitate. Înalta valoare formativă a antichităţii pentru epoca modernă constă în faptul că antichitatea este, în acelaşi timp, ceva propriu şi ceva străin, care cere deopotrivă interes şi renunţare. Fenomenul umanismului, care a marcat societatea occidentală, este cu desăvîrşire absent în epoca greacă mai veche; el ia naştere, în forme incipiente, abia în epoca romană, cu referire la clasicismul grecesc (Plin., *Epist.*, VIII, 24). Propria lor istorie nu putea să aibă pentru grecii antici valoarea educativă şi cognitivă pe care a avut-o mai tîrziu antichitatea pentru Occident, căci reprezenta doar trecutul, nu însă şi o alternativă spirituală (în sensul opoziţiei păgîn-creştin). Aşa cum antichităţii îi lipsea, în sens temporal, o veritabilă alternativă (sau, mai bine spus, un pol opus), acelaşi lucru se poate spune şi din punct de vedere spaţial. În epoca imperială cultura antică umplea aproape întreaga lume cunoscută şi nu exista, de fapt, decît o singură ţară, care, prin puternica sa individualitate culturală, cădea în afara civilizaţiei oikumenei greco-romane, anume Egiptul. Dar şi în epoca mai veche, atunci cînd lumea greacă era limitată la o mică parte a lumii mediteraneene, lucrurile s-au petrecut, în esenţă, tot aşa. În pofida oricărei curiozităţi ştiinţifice, tot ceea ce era în afară rămînea străin şi duşmănos. Barbare erau nu numai popoarele primitive, ci , în general, toate naţiile care nu vorbeau grecește. Uneori se întîmpla ca lumea barbară să primească o apreciere pozitivă asupra unor aspecte particulare, ca alternativă culturală, precum Egiptul la Platon sau perşii la Xenophon; dar lumea barbară nu putea să aibă o veritabilă valoare formativă. Rezumînd, se poate spune că antichitatea greco-romană este, în contrast cu cea modernă, o cultură fără adevărate al-

Scanned with OKEN Scanner

ternative. Ea cunoştea limbi străine nu ca mijloace de cultură, ci de circulaţie. Limbă veche în sens umanist a putut să devină abia greaca pentru romani, dar chiar şi aceasta într-o altă accepţie decît cea din occidentul creştin. Nu exista nici o alternativă pentru literatura greco-romană, care să fi făcut necesară studierea unei limbi în scop educativ. La fel de puţin pentru tradiţia clasică a artelor plastice, dacă trecem cu vederea unele influenţe motivate religios ale artei egiptene.

În afara acestui fundal cultural, antichitatea se deosebeşte de epoca modernă timpurie şi printr-un fel cu totul deosebit al trăirii artei şi a naturii. S-a spus deja că natura înseamnă, înainte de toate, viaţă la ţară, grădină, villa şi aşa mai departe, prin urmare nici un fel de motiv de a merge undeva departe; ea este legată de sentimentul ţinutului părintesc, de obţinerea de proprietăţi etc. Experienţa peisajului este legată de forme mitologice, atît în sensul religios, cît şi în cel pseudo-istoric. Călătorul antic vede peisajul însufleţit de amintiri eroice, legate de mormintele de eroi care se văd pretutindeni. Dar chiar natura însăşi, izvorul, peştera, piscul, copacul sînt locuite de zeităţi, care dau o formă obiectivă trăirilor subiective ale omului modern. Tot astfel, experienţa artistică este dinainte marcată de gîndirea mitologic-religioasă. Cele mai semnificative opere de artă se găsesc în sanctuare, unde mai au încă adesea funcţia lor religioasă originară. În observaţiile călătorului „arta", forma au în esenţă numai *acea* semnificaţie, de a spori conţinutul mitologic al obiectului reprezentat, deci invers decît la Goethe, care — gîndind istoriceşte greşit, dar modern — crede că poate desprinde „arta" de obiect. Descrierile antice sînt, aproape fără excepţie, dominate de conţinutul operei de artă. Uneori se spune că anumiţi oameni călătoresc la Cnidos sau la Olympia doar pentru a o vedea pe *Afrodita* de Praxitele şi pe *Zeus* de Fidias. Acest fapt a fost adesea privit ca o dovadă de sensibilitate artistică emancipată. Un studiu mai atent arată însă, aproape

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna, că şi în aceste călătorii se caută experienţa mitologică determinată de un conţinut, contemplarea divinităţii în aceste trăsături determinate, dezvăluite de marele artist. Chiar şi atunci cînd opera de artă nu mai corespunde funcţiei sale religioase, ca o pictură pe lemn, poate într-o pinacotecă privată, ea impune în primul rînd o examinare de conţinut şi mitologică. După Filostrat, care, la începutul secolului al III-lea e.n., a elaborat amănunţite descrieri de tablouri, pictura îşi are sensul în *aletheia* şi *sophia*, textual „adevăr" şi „înţelegere a artei", în măsura în care reprezintă legenda eroilor şi natura vizibilă. Pictura se serveşte, în această împrejurare, de *symmetria* prin care arta participă la ştiinţă (*logos*).

După aceste observaţii preliminare de principiu, putem să examinăm mai îndeaproape cîteva exemple de călătorii „turistice" antice, care completează tabloul cu noi detalii.

În toamna lui 167 î.e.n., după terminarea campaniei care a dus la victoria asupra macedonenilor de sub conducerea lui Perseu, comandantul roman Aemilius Paullus[1] a hotărît să întreprindă o călătorie prin Grecia pentru a cunoaşte celebrele lucruri demne de a fi văzute. Relatarea lui Livius (45, 27 şi urm.) se bazează pe Polibiu, care l-a însoţit pe roman în această călătorie. Interesele călătorilor (printre care se număra şi fratele regelui Eumenes al Pergamului) sînt identice cu cele care se întîlnesc în mod constant şi mai tîrziu. Se duc la Chalkis pentru a vedea straniul spectacol natural al rîului Euripus, curgînd înainte şi înapoi, precum şi podul de peste acesta. O vizită în Aulia este legată de amintirea flotei care s-a strîns aici în vederea războiului troian, precum şi de celebrul templu al Artemidei. Sparta, care nu are de arătat nici un fel de clădiri măreţe, este

[1] Lucius Aemilius Paullus Macedonicus (?—160 î.e.n.), comandant de oşti roman, consul în 182 î.e.n. A repurtat victoria de la Pydna (22 iunie 168 î.e.n.) împotriva lui Perseu, cucerind Macedonia şi Grecia. După victorie, a pacificat Grecia şi a organizat noua provincie romană (N. tr.).

vizitată pentru forma ei de guvernare (*instituta*) și disciplina sa. În Atena sînt vizitate, pe lîngă Acropole, porturile, șantierele navale și zidurile, dar și monumentele marilor generali, precum și statuile de zei și oameni, remarcabile prin material și calitate artistică (*simulacra omni genere et materiae et artium insignia*). Interesul de căpetenie al călătoriei este însă, în mod evident, de natură religioasă, vizitarea unor sanctuare și oficierea de sacrificii. Călătorii aduc sacrificii zeilor la Delphi, Lebadia, Aulida și pe Acropole, în Atena. Se duc la Oropos, situat izolat la granița dintre Atica și Beoția, pentru a-l cinsti pe eroul tămăduitor Amphiaraos, și de asemenea, pentru a-l venera pe Asclepios la Epidaur. La Olympia Paullus a trăit o experiență deosebită: privindu-l pe *Zeus* de Fidias a fost profund emoționat. Episodul este adesea prezentat, în literatura mai nouă, ca exemplu de experiență artistică din antichitate, căci, după un alt izvor, Paullus ar fi spus că numai Fidias i s-ar părea lui că l-ar fi reprezentat pe Zeus așa cum îl descrisese Homer. Totuși nu poate fi vorba de o experiență artistică în sensul modern, emancipat, al cuvîntului, latura religioasă, de conținut, fiind aici, fără îndoială, cea hotărîtoare. Apariția zeului era experiența primară. *Iovem velut praesentem intuens motus animo est*[1]. De aceea, și reacția este de natură religioasă: Paullus oficiază, depășind cu mult datina olimpică locală, un sacrificiu ca pentru Iupiter Capitolinul. Dar tocmai Zeus din Olympia servește în literatura antică drept exemplu pentru a ilustra un fenomen artistic, interior. După Cicero, creatorul lui Zeus are o *species pulchritudinis*[2], o *idea* în reprezentarea interioară, la care se uită și care îi conduce mîna. Dar și aici accentul cade pe ceva obiectiv, pe imaginea homerică a lui Zeus, care are, pentru privitor, inițial, o funcție religi-

[1] „Spiritul este tulburat contemplîndu-l pe Iupiter ca și cum ar fi prezent" (în limba latină în text) (N. tr.).

[2] „Reprezentare a frumuseții" (în limba latină în în text) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

oasă. Chiar şi pentru vizitatorul unei colecţii particulare experienţa artistică poate să ia aceeaşi formă. Poetul Statius, care a scris în epoca Flavilor, descrie, în ale sale *Silvae*, 4, 6, vizita la cunoscătorul de artă Novius Vindex, care poate să identifice mîna vechilor maeştri chiar şi la operele nesemnate. Dintre comorile lui Vindex, poetul îndrăgeşte mai ales un mic *Hercule* de bronz, care serveşte ca bibelou şi care provine de la celebrul sculptor al clasicismului tîrziu Lysipp. Nimbul statuetei creşte în strălucire, nu în ultimă instanţă, pentru că aparţinuse cîndva lui Alexandru cel Mare, Hannibal şi Sulla. Privirea asupra operei însăşi declanşează în Statius viziuni mitologice, care au influenţat, probabil, celebra descriere a *Torsului* de la Belvedere făcută de Winckelmann. În ciuda formatului mic, Statius îl are în faţa ochilor pe îmblînzitorul de lei, pe puternicul purtător de măciucă, dar, în acelaşi timp, pe fericitul erou care se delectează cu nectar la zeii olimpieni. Efectul imaginii se explică prin faptul că Hercule a binevoit să-i apară artistului într-o viziune; astfel a putut fi reprezentat şi resimţit grandiosul în mica figură. Poetul este adînc mişcat de ceea ce vede, nu se satură privind. Dar exaltarea simţămintelor sale nu se transformă într-o experienţă estetică, ci într-o cunoaştere a conţinutului, deci într-o cunoaştere şi expresie religioasă: îl recunoaşte în statuie pe Zeu (*deus ille, deus!*). Oricît de manierist ar fi tratată aici experienţa artistică, este vorba, cu siguranţă, de un fenomen tipic, aşa cum o dovedeşte concordanţa cu alte mărturii din acest domeniu. Semnificativ este, pe de altă parte, faptul că viziunea artistică poate fi pusă pe acelaşi plan cu o imagine onirică (după cum s-a exprimat odată pictorul Parasios).

Motivele determinante, în antichitate, ale acţiunii de a călători, le enumeră un pasaj (vv. 569—600) din poemul epocii imperiale timpurii *Aetna*. Ele formează decorul comparaţiei pentru marea minune naturală a vulcanului sicilian. Potrivit lor, în centrul interesului călătorilor stau lucruri dem-

Scanned with OKEN Scanner

ne de a fi văzute, temple şi cetăţi vestite, învesmîntate de legendă în patos mitic. Zidurile Thebei te fac să te gîndeşti la întemeietorii săi mitici şi la expediţia celor şapte. În Sparta te transpui în vremea lui Lycurg. Contemplarea Troiei căzute şi mormintele de eroi din Troada provoacă admiraţie. Dar şi tablourile şi statuile greceşti îl captivează pe privitor. Impresiile sale derivă aici, în mod precumpănitor, din conţinut: atracţia afrodisiacă a lui *Anadyomene* (a lui Apelles), patetice stări ale *Medeei* faţă de uciderea copiilor ei (Timomachos) şi a jertfirii *Ifigeniei* (Timanthes) şi, în sfîrşit, imitarea plină de viaţă a naturii, *gloria viva*, a lui Myron. Fenomenul natural al Etnei, căruia îi este dedicat restul poemului, este privit de autorul necunoscut în mod pur ştiinţific, fără trăirea emoţională a peisajului. Este semnificativ faptul că nu-i vine ideea să arunce o privire din vîrf. (Împăratul Adrian a escaladat Mons Cassius, în Siria, pentru a aduce acolo tradiţionala jertfă lui Zeus şi pentru a vedea un răsărit de soare mai timpuriu, datorită înălţimii; şi în acest caz este vorba de un interes mai cu seamă „ştiinţific".)

Aceeaşi rece obiectivitate în descrierea peisajului o evidenţiază şi celebra carte a lui Pausanias (sec. al II-lea e.n.), în care se recunoaşte călătorul prin faptul că acesta vorbeşte, din cînd în cînd, la persoana întîi. Urcuşul, măreţ din punctul de vedere al peisajului, de la Delphi la peştera Korykion şi de acolo către înălţimile Parnasului, este astfel caracterizat de el prin cuvinte seci:

„Dacă, pornind din Delphi, se merge spre vîrfurile Parnasului, la cca. 60 de stadii mai sus de Delphi se zăreşte o statuie de bronz, iar de acolo urcuşul către peştera Korykion este mai lesnicios pentru un om fără bagaj decît pentru catîri şi cai. Dintre toate peşterile pe care le-am văzut, aceasta mi-a părut cea mai demnă de atenţie.

Peştera Korykion le depăşeşte în mărime pe toate celelalte menţionate. Poate fi străbătută foarte departe, chiar şi fără făclii. Tavanul se

Scanned with OKEN Scanner

ridică, boltindu-se liber, deasupra podelei; există şi apă înăuntru; o parte ţîşneşte din izvoare, dar mai mult picură din tavan, astfel că pe podeaua întregii peşteri se pot vedea urme de picături. Cei ce sălăşluiesc în jurul Parnasului văd în peşteră un sanctuar al nimfelor korykice, însă mai ales al lui Pan. Pornind de la peştera Korykion, este anevoios chiar şi pentru un om fără bagaj să urce pînă la culmi. Piscurile se înalţă deasupra norilor, iar Thyiadele celebrează acolo cultul lor bahic în cinstea lui Dionysos şi a lui Apolo".

Acelaşi Pausanias ne-a lăsat o descriere amănunţită a lui *Zeus din Olympia* al lui Fidias, bazată pe propria sa observaţie, care, prin obiectivitatea ei, este deosebit de valoroasă. Interesul său personal pentru marea operă de artă este de natură istorico-anecdotică, mitologică şi tehnică. Singura observaţie orientată în direcţie estetică este că impresia directă în faţa statuii ar fi cu totul alta decît s-ar putea crede după măsurătorile făcute cunoscute mai înainte. Aşa cum se ştie şi din alt izvor (Strabon), aceste măsurători constituiseră deja o temă a literaturii elenistice consacrate artei: un asemenea punct de vedere prozaic este semnificativ pentru poziţia epocii.

A CĂLĂTORI DE LA NORD LA SUD

În epoca ce-a urmat antichităţii călătoriile se caracterizează în Europa prin direcţia unică de la nord spre sud. Iniţial, aceasta nu ţine de valoarea ideală a ruinelor antice din Italia, ci de decalajul cultural din interiorul Europei în general. În 1645, un englez (John Evelyn) putea să conchidă că în afara Italiei, a Franţei şi a Ţărilor de Jos nu putea fi văzut altceva decît ţărani şi o surprinzătoare barbarie. Călătoria în Italia nu este, desigur, în evul mediu, o călătorie făcută pentru a vizita, ci este întreprinsă de pelerini, de vizitatori ai Curiei romane şi, în sfînşit, de meseriaşi în căutare de lucru în sud. În măsura în care aceste călătorii au lăsat în urmă mărturii literare, sînt

Scanned with OKEN Scanner

amintite, ocazional, şi vestigii ale antichităţii, fără ca aceasta să trădeze totuşi o preocupare mai profundă. Cît de mult a regresat, în decursul veacurilor, cunoaşterea antichităţii o arată curioasa carte despre minunile Romei (*Mirabilia Romae*), care a fost datată, de curînd, în anii 1140—1150. Scrierea este, probabil, o expresie a ambiţiilor politice ale locuitorilor Romei, care caută să obţină neatîrnarea faţă de împărat şi de papă, referindu-se la trecutul lor de suveranitate din antichitate. Foarte limpede este această motivaţie două sute de ani mai tîrziu, atunci cînd Cola di Rienzi[1] a încercat, în 1354, în rolul de tribun al poporului, să reînvie republica romană. Se spune despre el că citea inscripţiile şi că deslușea vechile monumente. Motivaţia politică a studiilor arheologice ca reînviere a propriei măreţii trecute este aici evidentă. Ce e drept, *Mirabilia Romae* arată în primul rînd cît de mult s-a pierdut orice cunoaştere reală a antichităţii. Mă refer la cîteva detalii pe care le-a extras Rumpf pentru privirea sa istorică asupra arheologiei:

„Cei doi coloşi de pe Monte Cavallo sînt desemnaţi ca «*opus Phidiae*» şi «*opus Praxitelis*». Aceştia sînt doi tineri filozofi, Fidias şi Praxitele, care au venit la Roma şi i-au tălmăcit împăratului Tiberiu un vis. De aceea au fost reprezentaţi goi, pentru că nu li se poate ascunde nimic. Pe Panteon stă scris: «M. Agrippa L. f. cos. tertium». Că aceasta înseamnă că Agrippa a fost de trei ori consul, autorii Mirabiliilor nu o ştiu. Agrippa este pentru ei un conducător de oşti căruia i-a fost oferită comanda supremă contra

---

[1] Cola di Rienzi (Rienzo), pe numele adevărat Nicola Lorenzo Gabrini (1313—1354), conducătorul unei insurecţii populare în Roma medievală (1347). Căutînd să reînvie sentimentele patriotice ale locuitorilor Romei şi dorinţa lor de libertate, Cola di Rienzi — prieten al lui Petrarca — a apelat permanent în propaganda sa la exemple din epoca republicană (509—31 î. e.n.), el însuşi luînd titlul de tribun, precum anticii *tribuni plebis*. Ucis de adversarii săi politici în 1354 (N. tr.).

Persiei. El obţine, prin rugăminţi, trei zile de gîndire, are de trei ori acelaşi vis şi aşa mai departe. Statuia de bronz a lui Marc Aureliu îl reprezintă pe marele ţăran, care, pe un cal fără şa, l-a luat captiv pe regele duşman pe cînd acesta îşi făcea nevoile".

Premisele spirituale pentru călătoria modernă în sud sînt create, în secolele XIV—XV, de personalităţile care au descoperit, în acelaşi timp, antichitatea şi frumuseţea peisajului. Cel mai clar apare acest fapt la Petrarca, cel care efectuează, în 1336, una dintre primele escaladări moderne ale unui munte (Mont Ventoux, la Avignon), dar care se urcă, de asemenea, şi pe bolţile termelor lui Diocleţian de la Roma, pentru a reflecta, împreună cu un prieten, asupra istoriei, privind ruinele. O sută de ani mai tîrziu, o îmbinare asemănătoare de experienţă a naturii şi de interes umanist se întîlneşte în persoana sienezului Aenea Silvio Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, pentru care putem trimite la frumoasele pagini din *Kultur der Renaissance in Italien* (*Cultura Renaşterii în Italia*) a lui Burckhardt. Astfel, umanismul constituie temeiul spiritual al primelor călătorii, care au, în sensul consideraţiilor noastre, un caracter modern. Fără îndoială că umanistul este atras peste Alpi, în sud şi, în mod special, la Roma: Reuchlin în 1482, Peutinger în 1491, Erasmus în 1507. Artişti de orientare umanistă, ca Dürer, caută în Italia nu numai antichitatea, ci, înainte de toate, legătura cu tendinţa ştiinţifică ce cîştigase teren în arta plastică, odată cu dezvoltarea perspectivei etc., făcîndu-i pe artişti egali în rang cu savantul. Acestea sînt, în cea mai mare parte, călătorii individuale, dar circulaţia trebuie să fi fost, ca amploare, considerabilă. Friedländer menţionează un scriitor italian din secolul al XV-lea, care descrie deja tipul de turist englez, aşa cum va apărea ulterior, neîncetat, în literatură:

„Pe aceştia proprietarul unui han de pe drumul de la Neapole la Roma îi recunoaşte — într-o scriere a lui Giovanni Pontano (1426—1505)

— ca adevăraţi englezi (*Britannissimi*) după portul lor. Ei nu înţeleg italieneşte, strîmbă trufaşi din nas (*fastum in naso gerunt*); sînt linguşiţi ca să bea vîrtos şi hangiul se îngrijeşte ca ei să dejuneze în manieră englezească (*Britannice ut discumbant*)". În timpul vizitei lui Montaigne la Roma, în 1580, cerşetorii romani puteau să recunoască naţionalitatea unui trecător după îmbrăcăminte şi să-i ceară de pomană în limba sa. Montaigne se supăra, auzind atîta franceză pe stradă.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea apare un nou mod de a întreprinde călătorii, care domină în mare măsură şi secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Este vorba de călătorii de studii ale aristocraţiei europene, care caută să-şi lărgească orizontul în Olanda şi Franţa, dar mai cu seamă în Italia. La origine, aceste călătorii nu au un caracter universal, estetic-umanist, ci servesc unor interese ale stării sociale a celor care le întreprind. Acest lucru este pus în evidenţă de însoţitorii de călătorie, ale căror jurnale sînt adesea tipărite. Sigmund von Birken, în *Hochfürstlicher Brandenburgischer Ulysses* (*Serenisimul Ulise brandenburgic*) (1699) scrie: „Pentru că principii sînt pe pămînt ceea ce este soarele pe cer şi întrucît se numesc «prea-luminaţi», obiceiul de a călători şi aviditatea de a vedea multe le sînt înnăscute şi fac parte din natura lor. Ei călătoresc nu numai pentru a vedea multe lucruri neobişnuite, ci şi pentru a învăţa multe lucruri utile. De vreme ce alţii cutreieră mări şi ţări din pofta de cîştig [. . .], cu atît mai zelos trebuie să fie un principe de a aduna comorile republicilor şi ţărilor respective în ceea ce priveşte relaţiile statale, spiritul şi virtutea".

Johann Balthasar Klaube, cel care, în 1700, îl însoţise pe landgraful de Hessen-Kassel în Italia, vorbeşte, încă în *Diarium Italicum*, apărut în 1722, de călătorii „mai cu seamă ale acelor tineri de viaţă (cu atît mai mult, cu cît unui fecior de simplu meseriaş sau ţăran a călători de cealaltă

Scanned with OKEN Scanner

parte a Alpilor nu-i este nici folositor, nici necesar)".

Interesele călătorilor princiari şi ale contemporanilor lor burghezi sînt preponderent îndreptate spre ceea ce este util din punct de vedere politic. În centrul atenţiei stau participarea la viaţa curţilor străine, relaţiile diplomatice, studierea unor constituţii, cunoaşterea unor surse moderne de cîştig etc. Chiar şi acolo unde punctele de vedere asupra naturii călătoriei sînt mai generalizate şi este scos în evidenţă aspectul de cultură generală, arta şi antichitatea joacă un rol subordonat. O arată schemele care apar mai des în cărţile de călătorie cu titlul *In peregrinationibus observanda*, din care L. Schudt reproduce, în cartea sa *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert* (*Călătorii în Italia în secolele XVII—XVIII*), un exemplu (redat aici în traducere, prescurtat):

Ceea ce trebuie luat în seamă în timpul călătoriei:

I. Numele de localităţi antice şi moderne dintr-o regiune.

II. Suveranitatea statală în trecut şi astăzi.

III. Numele oraşului şi semnificaţia sa, dacă poate fi cunoscută. Întemeietorii, continuatorii construcţiilor şi cei ce au reconstruit o localitate.

IV. 1. Rîuri.
2. Mare şi porturi
3. Munţi.
4. Păduri.

V. Opere omeneşti şi anume:
1. Construcţii publice (sacre şi profane, inclusiv fortăreţe).
2. Lucruri particulare, adică tot ceea ce este demn de reţinut în casele cetăţenilor, precum grădini, tablouri, fîntîni, statui.

VI. Guvernămîntul, din care fac parte:
1. Adunări de consiliu, familii patriciene.
2. Şcoli, educaţie. Savanţi. Biblioteci.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, aprecierile despre artă şi antichitate sînt, în aceste jurnale, de cele mai multe ori scurte şi nu denotă vreo participare mai profundă. Peisajul este privit mai ales din punctul de vedere al utilităţii şi cu ochii unui proprietar de bunuri funciare.

Deşi Roma era ţelul cel mai important al aşa-numitei călătorii cavalereşti, antichităţile jucau aici un rol demn de menţionat, însă nu decisiv. Mult mai mult era vizitată Roma ca centru internaţional al secolului al XVII-lea, o poziţie care s-a manifestat, de exemplu, şi în faptul că acolo se afla reşedinţa diplomaţiei de cel mai înalt rang a statelor europene. În *Voyage of Italy*, din anul 1670, Lassel rezumă acest lucru în felul următor: „*Where can a man learn more knowledge than in Rome? Where all languages are spoken, all sciences are taught, the ablest men of Europe meet, all the best records are found, all wits appear as upon their true theatre, all foreign ambassadors render themselves, all Nuntios at their return to Rome unload themselves of the observations they have made abroad; and where every stone almost is a book; every statue a master; every inscription a lesson, every antichamber an Academy?*“[1]

Chiar dacă interesele călătorilor pentru antichitate rămîneau în urma altora, ele nu erau totuşi, pentru cei mai serioşi, o simplă podoabă. Cunoştinţele erau adesea considerabile. Montaigne

---

[1] „Unde poate un om să dobîndească mai multe cunoştinţe decît la Roma? Unde se vorbesc toate limbile, se predau toate ştiinţele, se întîlnesc cei mai capabili oameni din Europa, se găsesc cele mai bune documente, apar inteligenţele ca pe adevărata lor scenă, descind toţi ambasadorii străini, îşi descarcă, la întoarcerea lor la Roma, toţi trimişii papali observaţiile făcute în străinătate şi unde fiecare piatră aproape că este o carte, fiecare statuie un maestru, fiecare inscripţie o lecţie, fiecare anticameră o Academie?“ (în limba engleză în text) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

se putea întreține, în 1580, la masa ambasadorului francez de la Roma, cu oameni cărora Plutarh le era familiar pînă în cele mai mici amănunte. Pentru atitudinea pe care acești călători foarte cultivați o aveau față de artă și antichitate este semnificativă o mărturie, citată de Friedländer, a cercetătorului olandez al antichității, Justus Lipsius, care-i scria, în 1578, unui tînăr compatriot ce se pregătea să plece în Italia:

„Nu vei face acolo nici un pas, nu vei arunca nici o privire fără să dai de un monument sau de o amintire a antichității. Acolo vei privi emoționat lacul Trasimene, cîmpul de luptă de la Cannae sau vei contempla cu seninătate munții Albani, Tivoli, celebra Baiae, vei vedea casa lui Pliniu, locurile de naștere ale lui Vergiliu, Properțiu, ruinele villei lui Varro și a lui Cicero. Cîtă bucurie oferă asemenea privelişti, atunci cînd spiritele marilor oameni nu se plasează numai în fața sufletului, ci aproape în fața ochilor și cînd călcăm pe pămîntul pe care aceia l-au călcat atît de des! Apoi, cui nu i-ar deschide ochii și, în același timp, pe cine nu l-ar delecta în cel mai înalt grad acele vechi orașe, temple, teatre, arcade, morminte, pietre?".

De experiență artistică este tot atît de puțin vorba aici ca și în alte izvoare ale timpului. Interesul de colecționar de antichități stă, de departe, în centrul atenției, iar cînd intră în joc interioritatea observatorului, atunci este vorba de patosul reflecției istorice păşind pe terenul marilor amintiri. Senatorul hamburghez Brockes își amintește în autobiografia sa „că odată, contemplînd niște ruine de temple antice, am fost cuprins de o profundă emoție și am meditat melancolic la inexorabila transformare a tuturor lucrurilor omenești". Pornind de la aceeași mentalitate, Montaigne a pus în mișcare toate mijloacele pentru a obține titlul de cetățean roman, ceea ce pînă la urmă i-a și reușit. — Întrucît Montaigne întruchipează, cu siguranță, în modul cel mai reprezentativ interesele spirituale ale unui călător al epocii sale, jurnalul său amănunțit despre tim-

pul petrecut la Roma, în 1580/1581, este de o deosebită valoare pentru cercetarea noastră. Montaigne, care vorbea deja din copilărie latineşte şi greceşte, aducea cu sine cele mai bune premise pentru cercetarea antichităţii romane. El dedică mult timp vizitării ruinelor şi, printr-o lectură susţinută, devine independent faţă de un ghid pentru străini, pe care îl solicitase iniţial. Spiritul său de observaţie este ascuţit. Astfel, el observă, de exemplu, că în Franţa clădirile antice au o altă tehnică de construcţie a zidurilor decît cele din Roma din aceeaşi epocă. Face observaţii despre înălţimea depunerii de pămînt peste monumente şi ajunge, astfel, la concluzia decepţionantă că despre vechea Romă se ştie mult mai puţin decît ne-am închipui. Face o excursie, împreună cu nişte prieteni, la Ostia şi la Isola Sacra, pentru a studia săpăturile iniţiate de papă. În ciuda entuziasmului pentru antichitate, aceasta nu reprezintă pentru Montaigne decît un interes între multe altele. O vizită la papă, cîteva conversaţii cu curtezane, un exorcism, nişte execuţii publice, o ceremonie evreiască de circumcizie sînt tratate cu cel puţin tot atîta atenţie. Opere de artă, de exemplu, cele din curtea statuilor de la Belvedere, sînt amintite în treacăt, fără ca autorul să se abată de la modul său cu totul nesentimental de examinare. Abia la Tivoli îşi aduce aminte de unele statui care la Roma i-au plăcut în mod deosebit, între acestea *Lupoaica* şi *Tînărul scoţîndu-şi spinul* de pe Capitoliu, precum şi *Laocoon* şi aşa-numitul *Antinous* de la Belvedere.

Unii scriitori de mai tîrziu, precum Stendhal şi Chateaubriand, au luat drept pretext dispersarea intereselor la Montaigne şi atitudinea sa nesentimentală pentru a-i reproşa lipsa de înţelegere artistică. Ei nu au observat cu acest prilej că Montaigne, cu modul său de examinare, rămînea, pur şi simplu, legat de limitele epocii sale şi că experienţa artistică pe al cărei teren se aflau ei înşişi fusese declanşată abia pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, de generaţia lui Winckelmann.

Scanned with OKEN Scanner

SENTIMENTUL FRUMOSULUI: EXPERIENȚA ARTISTICĂ A LUI WINCKELMANN

În unele privințe, Winckelmann este un exponent al tendințelor generale ale epocii sale; cu toate acestea, fenomenul pe care îl vom examina capătă amprenta lui foarte personală. Nu este o întîmplare că învățații care au prezentat istoria călătoriilor europenilor în Italia (L. Friedländer, H. Jedin, L. Schudt) încep cu el o nouă epocă. Demn de remarcat este faptul că, precum odinioară în Renaștere, așa și la mijlocul secolului al XVIII-lea, noua experiență a artei și a antichității merge mînă în mînă cu o nouă concepție sentimentală a naturii. Rolul de descoperitor în această direcție a rămas, fără îndoială, rezervat lui Rousseau, dar, la început, nici Winckelmann n-a rămas străin de acest fenomen. Legătura sa cu cercul de prieteni al lui Geßner[1] la Zürich, pasiunea pentru versurile sentimental-bucolice ale poetului l-au apropiat de acest univers; și, încă înainte, scrisorile sale, despre călătoria la Roma, îl înfățișează ca pe un admirator entuziast al lumii Alpilor. Ce e drept, atitudinea sa s-a schimbat, apoi, în Italia, și dacă în timpul celei de-a doua călătorii prin Alpi a tras cu groază perdelele trăsurii, în acest gest nu se reflecta, desigur, numai starea sa interioară de moment.

În măsura în care călătorii mai vechi au în vedere antichitatea și arta, interesele lor sînt de natură istorică și de amatori de antichități. Winckelmann le reproșează același lucru de care îi învinuiește și pe învățații timpului său, anume faptul că, făcînd paradă de cunoștințe, nu reușesc să pătrundă în esența artei. Aceasta nu este o chestiune de erudiție, ci ține de o capacitate naturală, educată firește prin exercițiu, de a simți frumosul. Lăsînd acest dar să se irosească, rămîn numai pe jumătate oameni și neglijează cea mai mare posibili-

[1] Salomon Geßner (1730—1788), poet preromantic elvețian, autor de pastorale și poezii idilice (*Daphnis, Idile, Moartea lui Abel*) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

tate de fericire: „Această aptitudine trebuie deci preţuită ca un dar rar al cerului, care a făcut astfel capabile simţurile să profite de frumos şi de viaţa însăşi în aşa măsură, încît fericirea lor să constea în durata unei senzaţii plăcute". Locul idealului „călătoriei cavalereşti", legat de starea socială, l-a luat un ideal general-uman, care intră în concurenţă cu precedentul. Unui tînăr nobil Winckelmann îi scrie:

„Delectaţi frumoasa Dumneavoastră tinereţe cu o nobilă distracţie şi departe de neghiobia curţilor, astfel încît să vă trăiţi propria viaţă, pentru că puteţi să o faceţi, şi creşteţi fii şi nepoţi după imaginea Dumneavoastră".

Winckelmann este astăzi considerat în primul rînd fondatorul istoriei artelor, descoperitorul transformării istorice în formele artistice şi al specificului lor legat de epocă. Încă Goethe îl înţelesese în acest sens şi-l denumise un nou Columb. În realitate, descrierea stilurilor şi a succesiunii cronologice prezintă pentru Winkelmann numai un interes secundar, preocupîndu-l în primul rînd esenţa artei, în sensul unei dimensiuni umane. În prefaţa la istoria artei antice, această ierarhizare este limpede formulată. Winckelmann nu vrea să facă o simplă relatare a succesiunii epocilor, ci scopul său final cel mai nobil este esenţa artei. Winckelmann şi-a văzut în acest domeniu adevărata originalitate, în vreme ce pentru istoria artiştilor, ba chiar şi pentru descrierea stilurilor şi pentru delimitarea perioadelor existau deja precursori, în primul rînd arheologul francez Caylus. „Aproape nici un scrib nu ne conduce către esenţa şi conţinutul intrinsec al artei, iar cei ce se ocupă cu antichitatea fie că ating numai domeniile în care pot să-şi desfăşoare erudiţia, fie că, atunci cînd vorbesc despre artă, o fac în parte cu elogii generale sau judecata lor este construită pe temeiuri străine şi false." De dragul scopului său, Winckelmann lasă deoparte studiile şi cunoştinţele care fuseseră deosebit de scumpe învăţaţilor mai vechi, de exemplu, istoria artiştilor sau topografia romană. Aceste ştiinţe sînt pentru

Scanned with OKEN Scanner

el erudiție livrească, care se poate dobîndi și fără nici un fel de geniu.

Într-un alt context va trebui să ne ocupăm mai tîrziu de ideile lui Winckelmann despre o nouă știință estetico-umanistă a artei și a antichității. Aici este vorba, înainte de toate, doar despre efectele pe care le-a avut atitudinea sa asupra practicii de a face călătorii în sud. Winckelmann, care, înainte de toate, a acționat adesea, în anii mai tîrzii, ca o călăluză pentru străini, a manifestat și pe acest tărîm un zel de misionar, pentru a deschide contemporanilor săi ochii asupra „esenței artei". Doar la jumătate de an după sosirea sa la Roma, el scrie:

„Cred că am venit la Roma pentru a deschide puțin ochii acelora care o vor vizita după mine (vorbesc numai de artiști): căci toți cavalerii vin aici nătîngi și pleacă înapoi măgari; acest gen uman nu merită să fie instruit și învățat. Unei anumite națiuni Roma îi este chiar insuportabilă. Un francez este incorigibil: antichitatea și el se resping reciproc". În scrisori, dar și în opere tipărite, el desfășoară o violentă polemică împotriva călătorilor din rîndul erudiților și al cavalerilor: „Acelor călători de dincolo de munți, care au venit în vremea mea la Roma cu intenții docte, le lipsea fie capacitatea, fie un țel just. Din prima categorie făcea parte un tînăr danez care a venit aici din Franța pentru a învăța regulile de procedură (ce părere aveți?), declarîndu-și răspicat lipsa de interes față de antichitate. În cea de-a doua categorie ar intra un profesor german, care nu vorbea de nimic altceva decît despre o nouă ediție a lui Horațiu, cu toate variantele posibile. Dacă ar avea norocul să meargă în Italia, aceasta i-ar fi singura preocupare și ar crede că ar înnobila prin lucrarea sa înțelegerea celei mai bune lumi"[1].

În scrierea despre sentimentul frumosului în artă, se plînge de „un tînăr britanic de prim rang,

[1] Scrisoare a lui Winckelmann către Franke, din 1762 (N. tr.).

care, în timp ce i-am ţinut în trăsură un discurs despre frumuseţea lui Apolo şi a altor statui de mîna întîi, nu a dat nici un semn de viaţă şi de prezenţă. Asupra unor asemenea oameni adevăratele frumuseţi ale artei au acelaşi efect ca aurora boreală, care străluceşte, dar nu încălzeşte".

Polemica sa nu se îndreaptă însă numai împotriva persoanelor, ci şi a idealurilor călătorilor. Un motiv de predilecţie al literaturii de călătorii mai vechi fusese acela de a zăbovi pe locul unei grandioase amintiri istorice şi de a se dărui patosului visării istorice. Winckelmann, care altminteri pledează peste tot în favoarea sentimentului, nu are nici o simpatie pentru un asemenea tip de experienţă artistică: „Este plăcut să ştii unde erau Carinele în vechea Romă şi să indici cu aproximaţie locul unde a locuit Pompei; un ghid pentru călători, care ştie să vă arate acest lucru, are grijă să o facă cu destulă suficienţă; dar cu cît oare se ştie mai mult dacă s-a văzut acel loc, unde nu este nici cea mai mică urmă a vreunei clădiri antice?"

Idealul pe care Winckelmann îl substituie motivelor mai vechi este foarte pretenţios, pentru că aici nu mai este vorba doar de simplă ştiinţă şi de preluare seacă. În modul său de examinare a artei este mai degrabă cuprins omul în totalitatea lui; acesta trebuie pus în mişcare, să-şi dezvolte capacităţile şi să se transforme. Nu este un ideal ştiinţific, ci unul etic. Arta nu poate fi receptată raţionînd, precum ştiinţa, ci pretinde o pregătire interioară: „Priveam operele de artă nu ca unul care, văzînd pentru întîia oară marea, spunea că este plăcut s-o priveşti: *athaumasia* sau nemirarea, propovăduită de Strabon pentru că produce *apathia*, o preţuiesc în morală, dar nu în artă, căci aici indiferenţa este păgubitoare"[1].

[1] Din acest punct porneşte o tradiţie de care ţine, între altele, şi *Torsul arhaic al lui Apolo* de Rilke, în care experienţa estetică ajunge la o exigenţă etică: „Trebuie să-ţi schimbi viaţa".

Scanned with OKEN Scanner

În cazul experienței estetice acționează un impuls lăuntric, care intuiește și caută frumosul și care îl obligă pe privitor să se dezbare de prejudecățile sale moderne. Cel căruia nu-i apare pe dată evidentă frumusețea unei vechi capodopere trebuie totuși să creadă că ea există și s-o caute. Această idee revine în numeroase variante: „Să ne punem în minte tot timpul că trebuie să descoperim mult, pentru a căuta mult și a zări ceva". Încrederea poate fi întărită de autorități artistice din trecut:

„Torsul lui Hercule, descris de mine, ieșit de sub mîna lui Apollonius din Atena, poate servi aici drept exemplu. La prima vedere am rămas nedificat asupra acestei opere și nu puteam concilia măsura echilibrată a părților sale cu puternica grandoare a altor statui ale lui Hercule, mai ales a celei de la Farnese. Mi-am pus, în schimb, înaintea ochilor înalta considerație pentru această operă a lui Michelangelo și a tuturor celorlalți artiști care i-au urmat, ceea ce era pentru mine oarecum o chezășie, însă nu pînă la a o împărtăși fără discernămînt".

Căutarea frumosului nu este numai stimulată de o patimă neliniștită, ci presupune și o liniștită disponibilitate: „Apropie-te de operele antichității în speranța de a găsi multe; astfel vei căuta multe. Dar pe acestea trebuie să le contempli în mare liniște, căci altfel multitudinea în puțin și liniștita simplitate te vor lăsa deconcertat, precum lectura în grabă a neîmpodobitului Xenophon".

Examinarea operelor de artă cere însă nu numai un om sensibil, ci și un cugetător. Pe cît de puțin îi este îngăduit omului de știință să se abată prin simpla erudiție de la esența artei, pe atît de puțin își poate permite examinatorul unei opere de artă să se lase orbit de simple fantezii, de aluzii sau de virtuozitatea tehnică a operei. El trebuie să fie în stare să aprecieze dacă artistul a gîndit independent în momentul în care a înțeles și a urmat antichitatea sau dacă n-a fost decît un imitator servil. În afară de aceasta, examinatorul trebuie

Scanned with OKEN Scanner

nu numai să perceapă frumusețea, ci să determine și motivele pentru care ceva este frumos.

Înaripat de erosul pedagogic față de un tînăr nobil baltic, Winckelmann și-a expus ideile despre analiza estetică într-o scriere programatică cu titlul *Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben* (*Despre capacitatea de a simți frumosul în artă și despre educarea acestui sentiment*). Întrucît cîteva elemente fundamentale au fost deja discutate, subliniez doar unele puncte de vedere particulare. A putea simți frumosul este o capacitate naturală, care ține de om în întregul său, fizic și moral. „Constituția Voastră m-a făcut să conchid asupra lucrului pe care îl doream și am găsit într-un trup frumos un suflet zămislit pentru virtute, dăruit cu sentimentul frumosului." Precum erosul platonic, această înclinație se prezintă în omul tînăr „învăluită în emoții obscure și tulburi, precum o mîncărime trecătoare de piele, al cărei loc nu poate fi nimerit prin scărpinat". Capacitatea este dezvoltată nu prin simplă erudiție, ci printr-o bună educație. Scriitorii antici trebuie astfel citiți, încît „sentimentul să fie atins cu delicatețe". E nevoie pentru aceasta de simțuri delicate și sensibile și nu numai de vedere. „D-l cardinal Alexander Albani este capabil, prin simpla atingere și pipăire a unui mare număr de monede, să spună pe care împărat îl reprezintă acestea." Educarea capacității de a simți frumosul în artă este iarăși concepută pentru om în întregul său și, de aceea, întru totul posibilă numai dacă cineva are răgaz pentru așa ceva. La băiețandrul care crește, inima și sentimentul trebuie să fie trezite prin lectura poeților și, în același timp, ochii trebuie să se obișnuiască cu observarea frumosului în artă. Începutul îl fac ilustrațiile și reproducerile de monede și de pietre gravate. Dar „adevărata și deplina cunoaștere a frumosului în artă" nu poate să fie obținută „decît prin contemplarea străvechilor imagini înseși, mai ales la Roma". O călătorie în Italia este, pentru toți cei care au căpătat

Scanned with OKEN Scanner

şi şi-au cultivat capacitatea de a simţi frumosul, o adevărată revelaţie.

Idealul estetic de larg suflu, schiţat de Winckelmann, nu este vag sentimental — cum ar putea să creadă un cititor superficial de astăzi —, ci şi critic. Cel care examinează o operă de artă trebuie să fie, bunăoară, capabil să recunoască la o statuie antică întregirile moderne. Trebuie să poată vedea locul unde chiar şi marii artişti s-au îndepărtat de frumuseţe şi, înainte de toate, să stabilească rangul diferit al operelor de artă. Winckelmann a dovedit, de exemplu, caracterul eronat al ierarhizării făcute de celebrul specialist Von Stosch, care l-a plasat pe *Apolo de la Vatican* în urma *Faunului Barberini*, „care este o natură silvestră". După ce s-au schimbat pe această temă cîteva scrisori, iar Von Stosch şi-a înţeles greşeala, scuza sa a fost „că în anii tinereţii ar fi văzut operele de artă antică de dincolo de munţi în compania a doi artişti în viaţă, pe a căror apreciere se bazase şi părerea sa de pînă atunci". De cînd cultul „originalului" a înlăturat toate celelalte puncte de vedere, *Faunul Barberini* (acum în gliptoteca din München) este astăzi, din nou, considerat o operă superioară, în vreme ce în *Apolo de la Belvedere* este văzută, înainte de toate, o copie romană lipsită de originalitate.

Faptul că analiza estetică winckelmanniană s-a impus atît de repede şi peste tot în epoca sa a fost mai ales efectul a două descrieri de opere de artă de la Vatican: renumitul *Tors* de la Belvedere şi *Apolo* aflat în acelaşi loc. Contemplarea estetică modernă a operelor de artă a fost, în fapt, întemeiată datorită acestor scurte şi pretenţioase descrieri, pentru care Winckelmann a depus eforturi neînchipuite. Nu ne putem ocupa aici de toate implicaţiile acestor două mici texte; le cercetăm doar în măsura în care ele constituie şi îndrumări pentru examinarea corespunzătoare a operelor de artă. Winckelmann doreşte, în mod manifest, să fie întocmite noi descrieri de acest gen pentru formarea tinerilor artişti şi a călătorilor amatori de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Nobila exigență a analizei estetice de a cuprinde omul în întregul său devine evidentă mai ales în descrierea lui *Apolo*. Încă din 1756 Winckelmann îi scria unui prieten: „Descrierea lui *Apolo* reclamă stilul cel mai elevat: o înălțare peste tot ceea ce este omenesc. Nu se poate descrie efectul pe care îl produce vederea lui".

Textul, cuprinzînd, în ultimă instanță, numai o pagină, a fost tipărit abia în 1764, ca un capitol al istoriei artei, unde acesta este inserat, în mod surprinzător de neorganic, în prezentarea epocii neroniene, pentru că statuia lui Apolo provenea din Villa lui Nero din Antium (Mengs era chiar de părere că ea ar fi fost creată în epoca neroniană). În afară de aceasta, tonul avîntat al descrierii este aici atenuat printr-o frază științifico-prozaică, adăugată, care produce o ciudată ruptură stilistică. Discrepanța produsă aici, mai mult din întîmplare, între exaltarea sentimentală și prozaismul științific se regăsește, firește, și în problematica studiului arheologic însuși, care se extinde în egală măsură atît asupra datelor materiale, cît și asupra afirmațiilor de înalt avînt. La Winckelmann această ruptură apare adesea și în alte locuri și ea a rămas pînă astăzi caracteristică pentru literatura arheologică.

Cititorul descrierii este invitat să caute în statuie un ideal de frumusețe de o remarcabilă necorporalitate, ideal care prezintă neîndoielnice trăsături neoplatonice:

„Du-te cu spiritul în imperiul frumuseților trupești și încearcă să devii un creator al unei naturi cerești, pentru a umple spiritul cu frumuseți care se ridică deasupra naturii; căci aici nu este nimic muritor, nimic din ceea ce evocă mizeria umană".

Contemplarea nu este o preluare seacă sau o desfătare superficială, ci îi oferă omului în întregul său o nouă atitudine:

„Uit orice, privind această minunată operă de artă, și mă înalț eu însumi pentru a fi vrednic de a contempla. Pieptul pare să mi se lărgească și să se ridice, plin de venerație, asemeni acelora pe care-i văd exaltați de spiritul unei preziceri, și

Scanned with OKEN Scanner

mă simt transportat la Delos şi în dumbrăvile liciene, locuri pe care Apolo le-a onorat cu prezenţa sa; căci imaginea din faţa mea pare să capete viaţă şi mişcare, precum frumuseţea lui Pygmalion. Cum oare este posibil să o zugrăveşti şi să o descrii? Arta însăşi ar trebui să mă sfătuiască şi să-mi îndrume mîna, pentru ca primele trăsături pe care le-am schiţat aici să le pot desăvîrşi în viitor. Depun concepţia despre această statuie, pe care am expus-o aici, la picioarele sale, precum cununile celor ce nu puteau să atingă capetele zeităţilor pe care doreau să le încoroneze".

Examinarea capătă aici, în mod evident, trăsături de contemplaţie religioasă, la care sînt solicitate forţe, nu atît ale cunoaşterii intelectuale, cît ale evocării sentimentale. Gîndurile celui adîncit în contemplaţie plutesc aici într-un mod neobişnuit. Elementul estetic şi cel de conţinut, chiar şi puţină erudiţie, se amestecă într-o succesiune asociativă şi generează imagini grandioase:

„O primăvară veşnică precum în fericitul Elizeu învesmîntează cu o plăcută tinereţe ademenitoarea virilitate a vîrstei mature şi se joacă cu tandre mîngîieri pe edificiul falnic al membrelor sale. Nici vene, nici tendoane nu încing şi pun în mişcare acest trup, ci un spirit ceresc, care s-a revărsat ca un fluviu suav, a cuprins oarecum toate contururile acestei statui. El a urmărit Pythonul, împotriva căruia a folosit prima oară arcul, iar pasul său puternic l-a ajuns şi l-a răpus. Din înălţimea sobrietăţii sale, privirea sa sublimă merge, ca înspre infinit, departe peste victoria sa; dispreţul se poate citi pe buzele sale, iar nemulţumirea pe care o poartă în el îi dilată nările, urcîndu-i pînă la semeaţa frunte. Dar pacea, plutind într-o fericită linişte deasupra acesteia, rămîne netulburată, iar ochiul său este plin de dulceaţă, ca printre muzele care încearcă să-l îmbrăţişeze".

Pentru cititorul de astăzi este, probabil, greu de conceput că aceste rînduri au dat naştere, în Europa, unei adevărate revoluţii estetice, al cărei efect durează pînă astăzi. În locul multor alte

Scanned with OKEN Scanner

mărturii, aleg aici doar descrierea lui Apolo, pe care a dat-o în al său *Cicerone* din 1860 Jakob Burckhardt, de altminteri atît de potrivnic oricărei exaltări:

„Adevărata trăsătură caracteristică a lui *Apolo* este o formă ideală, pe deplin eliberată de orice urmă de sfială şi de dorinţă şi care ocupă locul central şi cel mai înalt nu numai între *Hermes gimnast* şi molatecul *Dionysos*, ci între toate figurile de zeităţi. Forme zvelte ale corpului, cu schiţarea puterii atîta cît o cere fiecare mişcare; un cap oval, părînd încă mai alungit datorită falnicului mănunchi de bucle de pe frunte; trăsături de o frumuseţe şi limpezime sublime.

Este adevărat că dintre statuile existente în Italia doar puţine oferă o imagine deplină a acestui ideal; cele mai multe sînt lucrări romane, ba chiar numai decorative. Totuşi, printre acestea se găseşte *Apolo de la Vatican* (într-o încăpere specială de la Belvedere); gîndit ca învingător al şarpelui Python, poate al Niobidelor, ba şi ca izgonitor al Eriniilor — în funcţie de interpretarea adoptată —, după ce săgeata a nimerit, el se întoarce cu multă mîndrie, ba chiar cu o urmă de supărare".

Contemporanii nu numai că şi-au însuşit numaidecît atitudinea lui Winckelmann, dar au şi resimţit adînc caracterul revoluţionar al fenomenului. Cel mai clar se pronunţă asupra acestui lucru, în *Salonul din 1765*, Diderot, căruia, ca spirit iluminist, componenta iraţională a noii experienţe artistice nu i se părea, ce e drept, prea firească:

„Îmi plac fanaticii — firește, nu aceia care vă supun o formulă dogmatică, absurdă, care vă pun pumnalul în gît şi vă strigă: Semnează sau mori! Nu, îmi plac fanaticii posedaţi de o anumită preferinţă specială, dar inofensivă, care nu văd niciodată ceva ce s-ar putea compara cu obiectul lor, care-şi apără cu toate puterile preferinţa, care, acasă şi pe stradă, ţin la îndemînă nu o lance, ci, în permanenţă, un silogism şi care provoacă pe oricine trece sau se opreşte pe acolo:

acesta trebuie fie să recunoască absurditatea propriului său gust, fie să admită că farmecele Dulcineei acelor fanatici sînt mai presus de cele ale tuturor creaturilor din lume. Sînt amuzanți acești oameni. Mă distrează, însă uneori mă și uimesc. Dacă au găsit din întîmplare adevărul, atunci îl prezintă cu o energie care sfărîmă și răstoarnă totul. Deși, în mod paradoxal, îngrămădesc imagini peste imagini, cheamă în ajutor toată forța elocinței, expresii metaforice, comparații îndrăznețe, expresii idiomatice și locuțiuni, se adresează sentimentului și fanteziei, căutînd să emoționeze sufletul și sensibilitatea lui pe toate căile posibile, ei oferă totuși, în strădaniile lor, un spectacol frumos. Acestui gen îi aparține Jean-Jacques Rousseau, atunci cînd defăimează științele, pe care, totuși, le-a cultivat toată viața.

În aceeași categorie este și Winckelmann, atunci cînd compară operele artiștilor antici cu cele ale modernilor. Ce nu descoperă el în acel trunchi de om, care se cheamă *torso*!"

Descrierea torsului nu este de o tonalitate atît de înaltă ca cea a lui Apolo, dar se mișcă în aceleași forme cvasireligioase. Privitorul se supune, ca să spunem așa, unei inițieri:

„Prima privire nu-ți va revela, probabil, nimic altceva decît o piatră desfigurată; dacă ești însă capabil să pătrunzi tainele artei, atunci vei descoperi o minune a acesteia, cînd vei examina opera cu un ochi senin. Atunci îți va apărea *Hercule* așa ca în timpul tuturor muncilor sale și în această operă eroul și zeul vor deveni vizibili în același timp".

Examinarea estetică merge și mai în detaliu, însă este în repetate rînduri întreruptă de amintiri mitologice și reflecții cu privire la idealul de frumusețe.

„Întrebați-i pe cei care cunosc frumusețea cea mai înaltă în natura muritorilor, dacă au văzut o parte comparabilă cu partea stîngă a torsului. Acțiunea și reacțiunea mușchilor sînt, în mod miraculos, echilibrate într-o înțeleaptă proporție de mișcare alternativă și forță rapidă; astfel încît

aceasta trebuie să dea trupului capacitatea de a îndeplini tot ceea ce vrea. Aşa cum marea începe să se mişte, iar suprafaţa iniţial liniştită creşte într-o neguroasă nelinişte, cu valuri jucăuşe înghiţindu-se unul pe altul, tot atît de uşor curge aici un muşchi bombat şi mlădios în celălalt, iar un al treilea, care se ridică între ei şi pare să întărească mişcarea lor, se pierde în aceştia, iar odată cu el privirea noastră parcă este înghiţită şi ea.

În această clipă spiritul meu cutreieră cele mai îndepărtate ţinuturi ale lumii, prin care a colindat Hercule, şi sînt purtat pînă la limitele caznelor sale şi pînă la monumentele şi coloanele unde a odihnit piciorul său, prin priveliştea coapselor sale de o nesecată putere şi de o lungime proprie zeilor, care l-au purtat pe erou printr-o sută de ţări şi de popoare, pînă la nemurire".

Această descriere este importantă şi pentru că aici relaţia privitorului cu arta şi cu artistul este tratată într-un nou mod. Examinatorul nu mai este simplul profan, ci, prin faptul că ajunge la înţelegerea frumosului, se apropie de natura artistului, ba poate chiar să-l înveţe pe artistul contemporan cu ce ochi trebuie să privească operele de artă. Numai în faţa artistului antic, în al cărui spirit s-a revelat odinioară imaginea ideală, privitorul dă înapoi:

„O, cît aş vrea să văd această imagine în mărimea şi frumuseţea în care i s-a revelat raţiunii artistului, să pot spune numai după rămăşiţe ce a gîndit artistul şi cum ar trebui să gîndesc eu! Marea mea fericire ar fi, după cea a artistului, de a descrie cu demnitate această operă".

În locul tipului de amator de artă erudit sau aristocrat, marcat de apartenenţa sa socială, la Winckelmann apare un ideal universal umanist, care îl face pe orice om cultivat să apară ca artist potenţial. (William Blake a exacerbat acest lucru transformîndu-l în 1820 într-o cerinţă: „Poet, pictor, muzician, arhitect: bărbatul sau femeia care nu sînt nici una din acestea nu sînt creştini".)

Scanned with OKEN Scanner

Prin Winckelmann, contemplaţia estetică a devenit, pentru europeanul modern, *trăire* artistică. Se pune astfel în valoare o facultate umană esenţială, ţinînd de manifestările originare ale spiritului şi reprezentînd una dintre modalităţile cele mai profunde de satisfacţii ale omului. Drumul care duce către experienţa artistică este contemplaţia estetică, reclamînd o aptitudine înnăscută şi dezvoltîndu-se, prin exersare, mai departe. Simţurile exterioare capătă aici, ca şi sentimentul interior, un cîmp de acţiune care este adevărata arenă de formare culturală a omului, tocmai pentru că ea se adresează umanului în totalitatea sa, nu numai intelectului şi unor aptitudini sociale parţiale.

Idealul propus de Winckelmann nu a fost pus la îndoială pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea; lui i s-au ataşat spirite de cele mai diferite orientări. A existat chiar şi severa probă a istoriei, de a deveni mai întîi la modă şi apoi expus criticilor modei (de exemplu G. Chr. Lichtenberg în *Calendarul de la Gotha* din 1772). Sfîrşitul epocii inaugurate de Winckelmann este constatat abia de Nietzsche în anii '80 ai secolului al XIX-lea: „Grecii lui Winckelmann şi ai lui Goethe. . ., cînd-va se va descoperi toată comedia! Istoriceşte totul era peste măsură de fals, însă modern". Această adăugire nu numai că motivează efectul concepţiei, ci explică şi de ce cîteva dintre elementele acesteia dăinuie pînă astăzi.

Idealul lui Winckelmann i-a captivat pe contemporanii şi urmaşii săi mai ales prin obiectul său, opera de artă clasică. Forma de receptare a artei legată de acest ideal, anume contemplaţia estetică, adîncirea în aceasta, participarea sentimentului şi aşa mai departe, a apărut în curînd ca un lucru de la sine înţeles, considerat atemporal şi universal valabil. Însă tocmai acest punct a prezentat în practică cele mai multe dificultăţi. În acest context, este interesant de făcut o comparaţie cu Goethe, care, în călătoria sa în Italia, se simţea întru totul urmaş al lui Winckelmann: „Azi-dimineaţă mi-au căzut în mînă scrisorile

Scanned with OKEN Scanner

lui Winckelmann, scrise din Italia. Cu cîtă emoţie am început să le citesc! Cu treizeci şi unu de ani în urmă, în acelaşi anotimp, a ajuns şi el aici, un şi mai sărman nebun decît mine, pornind şi el cu aceeaşi seriozitate germană la studiul temeinic şi sigur al antichităţilor şi artelor. Cît de corect şi de solid şi-a dus treaba pînă la capăt! Şi cît înseamnă acum pentru mine, amintirea acestui om în acest loc!

În afară de lucrurile naturii, care sînt adevărate şi consecvente în toate părţile lor, nimic nu vorbeşte atît de sigur şi răspicat ca urma lăsată de un om bun şi luminat şi ca arta veritabilă, tot atît de consecventă ca natura însăşi. Îţi dai bine seama de acest lucru aici, la Roma, unde arbitrariul şi bunul plac au făcut cîndva ravagii şi unde multe sminteli şi lucruri de nimic au fost eternizate prin forţă şi bani.

M-a bucurat cu deosebire un pasaj din scrisoarea lui Winckelmann către Franke[1]: «La Roma trebuie să priveşti toate lucrurile cu oarecare sînge rece; altfel vei fi luat drept francez. La Roma, cred eu, se află cea mai înaltă şcoală pentru lumea întreagă, unde şi eu m-am luminat şi am fost pus la încercare».

Aceste cuvinte se potrivesc bine felului meu de a cerceta lucrurile aici şi, cu siguranţă, că în afara Romei nu-ţi poţi face o idee de modul cum te formezi între zidurile ei. Trebuie, ca să spunem aşa, să te naşti din nou şi să priveşti la ideile tale de altădată ca la nişte ghete jerpelite din vremea copilăriei. Omul cel mai obişnuit devine aici cineva, dobîndeşte cel puţin o noţiune ieşită din comun, chiar dacă aceasta nu pătrunde definitiv în fiinţa lui".

Deşi Goethe îl urmează pe Winckelmann ca pe o autoritate, ca pe un „excelent maestru", şi caută să vadă cu ochi proprii, experienţa estetică devine pentru el, din nou, o problemă.

---

[1] Johann Michael Franke (1717—1775), bibliotecar la Nöthnitz (din 1740) şi la Dresda (din 1764), prieten apropiat al lui Winckelmann (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi însă cîteva considerații cu privire la Goethe în calitate de călător. În momentul în care, la vîrsta de 26 de ani, în 1775, călătorește cu contele Stolberg în Elveția, cei doi tineri se află sub impresia puternică a exaltării bucolice a naturii, care pornea de la poeziile lui Haller[1] și Geßner, dar mai cu seamă de la *Noua Heloiză* a lui Rousseau (1761). Iată ce povestește bătrînul Goethe în *Dichtung und Wahrheit* (*Poezie și adevăr*) despre aceasta:

„Să mărturisim, dealtfel, că atunci cînd se depărtează de limitele mediului lor domestic, călătorii își închipuie că pătrund într-o natură, nu numai străină, dar și cu totul liberă. Această iluzie putea fi pe atunci cu atît mai ușor întreținută, cu cît cercetarea polițienească a pașapoartelor, vămile și alte obstacole de același fel nu aminteau încă, în fiecare clipă, că oricine este mai stînjenit și mai incomodat în călătorie decît la el acasă.

Să ne reprezentăm, în sfîrșit, tendința radicală a timpului de a realiza libertatea naturală și atunci îi vom scuza pe tinerii care credeau că Elveția ar putea fi locul potrivit pentru idila fragedei lor naturi de adolescenți. Delicatele poezii ale lui Geßner și încîntătoarele lui desene îi îndreptățeau pe deplin la aceasta".

Goethe și prietenii săi au luat acest ideal atît de textual, încît nu aveau nici o reținere să se scalde goi în lacurile elveține:

„Bunii și nevinovații tineri, care nu găseau nimic respingător în faptul că se arătau pe jumătate goi, ca niște poetici păstori, sau goi cu totul, ca niște zei antici, fură avertizați de prietenii lor să renunțe la aceste petreceri. Li se arătă că nu trăiau în sînul naturii primitive, ci într-o țară care socotise că e folositor și bine să stăruie în

[1] Albrecht von Haller (1708—1777), poet bucolic (poemul descriptiv *Alpii*) și naturalist elvețian (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

vechile instituții și moravuri, ieșite din evul mediu".[1]

Această viziune bucolic-idilică continuă să acționeze și în timpul călătoriei lui Goethe în Italia; prin *motto*-ul: „Și eu am fost în Arcadia", el a subliniat acest aspect, care trebuia, desigur, înțeles într-un sens mai adînc. Acest *motto* i-a fost inspirat de Tischbein[2], care l-a convins pe Goethe să-i furnizeze textele pentru o operă idilică proiectată de el. S-au păstrat și schițe ieșite de sub mîna lui Tischbein — desigur pentru foaia de titlu a operei —, în care niște nimfe scriu un *motto* pe o piatră. Această trăsătură apare cu claritate și în celebrul tablou al lui Tischbein, *Goethe în Campagna*, în compoziția căruia se reia o cunoscută figură de păstor. Cît de mult a văzut Goethe însuși cu acești ochi Italia o arată jurnalul său în diverse locuri. Astfel, o scenă rustică din Italia de Nord îi amintește de tablourile pictorului bucolic Heinrich Roos. Goethe menționează o scrisoare a lui Tischbein, care descrie o idilă pastorală din timpul unei călătorii la Neapole:

„Mi s-a întîmplat aici ceva foarte amuzant. Un păstor de capre își mîna cioporul pe plaja mării; caprele se abăteau prin apă, să se răcorească. Se ivi atunci și un porcar și, în timp ce ambele turme se bălăceau, cei doi păstori se așezară la umbră și începură să cînte; porcarul din fluier, iar cel cu caprele din cimpoi. Mai la urmă, veni și un băietan călare, în pielea goală, care înaintă atît de departe în apă pînă ce calul trebui să înoate cu el în spinare. Era încîntător să privești cum adolescentul, bine legat, se apropia de țărm pînă i se vedea corpul în întregime, întorcîndu-se apoi din nou în apa adîncă, pînă cînd nu mai vedeai decît capul calului înotînd, iar pe el pînă la umeri".

---

[1] Cele două pasaje din *Poezie și adevăr* sînt reproduse după J. W. Goethe, *Opere*, vol. II, traducere și studiu introductiv de Tudor Vianu, E.S.P.L.A., București, 1955, pp. 314—315 (N. tr.).

[2] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829), pictor neoclasic german, remarcabil autor de portrete (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Ce e drept, Goethe nu se limitează la observarea scenelor pitoreşti; mai degrabă i se întăreşte cu timpul convingerea că în sud s-ar afla la ea acasă o umanitate mai liberă şi mai aproape de origini. Italienii sînt „adevăraţi copii ai naturii", la ţară se mai găseşte încă pe deplin modul homeric de a ţine gospodăria. Dar şi italienii culţi sînt mai naturali şi mai spontani decît nordicii. Un tovarăş de călătorie italian îl învaţă că dacă gîndeşti prea mult îmbătrîneşti înainte de vreme (*Che pensa! non deve mai pensar l'uomo, pensar s'invecchia*)[1]. El însuşi se miră cît de mult a cîştigat deja în omenie, în scurt timp.

În timpul călătoriei în Italia, interesele lui Goethe sînt aproape universale şi, uneori, anacronice, în măsura în care păstrează motive ale vechilor „călătorii cavalereşti", chiar dacă într-o formă mult aprofundată. Pe Goethe peisajul îl interesează nu numai sub aspect estetic, ci şi în sens biologic şi economic. Pentru a cunoaşte regiunile siciliene cultivate cu grîu renunţă chiar la vizitarea Siracuzei. Observaţiile din domeniul ştiinţelor naturii, cu care, dealtfel, începe cartea, prevalează, în mod evident, asupra studiului artei. Niciodată nu-l vedem pe Goethe atît de neliniştit şi de disperat ca în zilele erupţiei Vezuviului, cînd trebuie să facă vizite de rămas bun la Neapole, în loc să poată observa lava curgătoare. Se adaugă însă multe alte interese: viaţa poporului în Italia, societatea de curte, contactul cu savanţii, biserica, teatrul, muzica, poezia. Lucrul la propriile sale opere, chiar şi la Faust, a continuat, după cum se ştie, constant, în paralel. Ca poet, el nu vrea, dealtfel, să renunţe la un motiv care fusese atît de drag barocului şi împotriva căruia polemizase Winckelmann, anume obiceiul de a reflecta patetic în locuri încărcate de istorie şi de a deveni „părtaş la marile hotărîri ale destinului". Descrierea nopţii de adio, cînd,

[1] „Ce tot gîndeşti! Omul nu trebuie să gîndească niciodată, gîndind îmbătrîneşti." (în limba italiană în text) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

cu versurile lui Ovidiu în minte, urcă pe Capitoliu, care, în lumina lunii, „se înalţa ca un palat al zînelor în deşert", prezintă motivul în deplina sa desfăşurare poetică.

Face parte, aşa cum s-a spus, din natura proteică a lui Goethe faptul că, după şederea în Italia, a dezvoltat faţă de călătorie o relaţie mult mai problematică. Încă jurnalul său din 1781—88 prezintă, după cum am arătat, trăsături anacronice, în măsura în care păstrează motive ale „călătoriilor cavalereşti". La bătrîneţe, Goethe ajunge la o distanţare şi mai hotărîtă faţă de idealurile timpului său, mai ales faţă de entuziasmul pentru lumea munţilor, căreia el însuşi i se dăruise cu totul în tinereţe. În schimb, în 1823 scrie despre precedentele sale „nefolositoare călătorii în Elveţia, întrucît se credea că s-ar realiza un lucru măreţ escaladîndu-se munţii şi privindu-i cu uimire". Mai de mirare este că şi entuziasmul său pentru Italia se stinge cu totul. Călătoria întreprinsă la Veneţia, ce e drept, în împrejurări personale nefavorabile, în 1790, îl face să mărturisească: „dragostei mele pentru Italia i s-a dat prin această călătorie o lovitură mortală". El recunoaşte că „nu poate să trăiască în afara patriei". Că aceasta nu era o stare trecătoare, ci o înstrăinare mai profundă, se vede, încă din 1817 dintr-o scrisoare: „Mărturisesc sincer că nu-mi mai este deloc dor de Italia, în multe privinţe este o ţară desfigurată şi nu atît de uşor de reconstruit". Nu ne putem ocupa aici de motivele acestei evoluţii.

În contextul nostru, urmează să ne interesăm mai ales de analiza estetică din *Călătoria în Italia*. Definind *Călătoria în Italia* drept „o carte a celei mai pure fericiri" şi „o descriere a unei înlănţuiri de zile senine, fericite", Ernst Beutler, cercetător al lui Goethe, rămîne mult la suprafaţa operei, care, în ciuda expunerii armonioase, este marcată de o problematică adîncă. Această afirmaţie este valabilă mai ales cu privire la aprecierea de către Goethe a artei.

La prima vedere, poetul apare ca un discipol al lui Winckelmann, de care Goethe măr-

Scanned with OKEN Scanner

turisește în repetate rînduri că este legat. Influența modului lui Winckelmann de examinare a artei se arată, între altele, în modul de înțelegere cvasireligioasă și în descrierea prefacerilor sufletești prin care omul se transformă de-a lungul experienței estetice.

El contemplă cu uimire și cu devoțiune. *Apolo de la Belvedere* l-a *scos din realitate*. Spiritul său *se purifică și își află determinarea*, sufletul i se *lărgește*. Este *renăscut*.

De Winckelmann se leagă și efortul de a înțelege dezvoltarea istorică a formelor artistice și diversele stiluri:

Mai întîi, lîngă nemaipomenita bogăție de ruine a acestei cetăți, ești mereu provocat să te întrebi, pentru fiecare obiect de artă, în ce epocă a fost zămislit. Winckelmann ne îmboldește stăruitor să deosebim epocile, să recunoaștem diferitele stiluri de care s-au slujit popoarele, dezvoltîndu-le treptat de-a lungul vremurilor și, pînă la urmă, deformîndu-le din nou".

Ca și predecesorul său, el este convins că, odată cu sensibilitatea artistică, și simțul moral suferă o mare înnoire.

Chiar dacă ironic distanțată, este însușită însăși forma winckelmanniană a meditației estetice. În fața patului său se află un mulaj după colosalul cap al lui Iupiter, ca să poată, astfel, să-i adreseze rugăciunea de dimineață. Cît de conformă cu spiritul timpului devenise o asemenea atitudine o arată povestea englezoaicei din fața *Minervei Giustiniani*, de a cărei comportare exaltată Goethe și însoțitorii săi „se bucură":

„În timp ce priveam statuia, rămînînd multă vreme lîngă ea, nevasta custodelui ne spuse că ar fi slujit cîndva drept icoană, și că *inglesi*, care sînt de această religie, obișnuiesc încă să o adore, sărutîndu-i o mînă, care, într-adevăr, era absolut albă, în timp ce restul statuii bătea în castaniu. Și mai spuse că o doamnă, aparținînd acelei credințe, ar fi fost de curînd aici, s-ar fi aruncat în genunchi și s-ar fi rugat statuii. La o astfel de ciudățenie, nu putea ea, creștină, să

Scanned with OKEN Scanner

privească fără să rîdă, şi a fugit din sală să nu crape de rîs. Dat fiind că nici eu nu mă dezlipeam de statuie, nevasta custodelui mă întrebă dacă nu cumva am o drăguţă care seamănă cu marmura, de mă atrage atît de mult. Biata femeie nu ştia decît de rugăciune şi de dragoste, dar de o pură admiraţie pentru o operă de artă, de o veneraţie frăţească pentru un spirit omenesc, nu putea avea idee! Ne-am bucurat gîndind la englezoaica aceea şi plecarăm cu dorinţa vie de a ne reîntoarce; şi, în mod sigur, mă voi duce din nou cît de curînd". [J. Reynolds a făcut portretele a două doamne englezoaice care aduc sacrificii Hygieii, respectiv Graţiilor. «*Lady Bumbury sacrificing to the Graces*» (*Lady Bumbury aducînd sacrificii Graţiilor*) a fost creat în 1765.] Goethe şi-a însuşit în esenţă idealul winckelmannian al liniştitei simplităţi şi al nobilei măreţii: unei Sfinte Agatha, despre care se pretindea că ar aparţine lui Rafael, vrea să-i citească în gînd *Iphigenia* şi să n-o pună pe eroina sa să spună nimic din ceea ce această sfîntă n-ar dori să pronunţe.

Aspectul armonios pe care îl prezintă experienţa estetică a lui Goethe în cadrul tradiţiei winckelmanniene este pus în evidenţă şi de repetatele schimburi de informaţii cu prietenii săi de la Weimar, referitoare la progresele în acest domeniu şi despre norocul de a avea acum întruchipate în faţa sa operele care nu fuseseră mai înainte pentru el decît vorbe. Nu trebuie însă să pierdem din vedere că, alături de această imagine fericită, se află şi mărturii ale unei nesiguranţe profunde, ba chiar disperări, care nu va face loc unei noi încrederi decît la a doua şedere la Roma.

Experienţa estetică winckelmanniană devenise încă de timpuriu o problemă pentru Goethe. Tînăr fiind, fugise la Mannheim, la colecţia de mulaje de gips, însă speranţa sa „de a răzbate la o clarificare" a fost urmată de o profundă dezamăgire: „Încă nu ştiam cît era de imposibil să-ţi dai seama dintr-o dată de o contemplare plăcută. M-am silit să reflectez şi, oricît de puţin mi-a fost dat să reuşesc să răzbat către vreo formă

Scanned with OKEN Scanner

de clarificare, am simţit totuşi că . . . fiecare obiect era natural şi semnificativ în sine".

Călătoria în Italia a făcut mai acută chestiunea. Încă pe parcursul călătoriei, la München, o vizită la Antiquarium îl face să simtă lipsa de experienţă în materie de asemenea lucruri. În primele săptămîni ale călătoriei el ajunge la prognoze surprinzător de întunecate cu privire la destinul artelor plastice în general. Arhitectura este o limbă moartă, de care, viu, nu te mai poţi bucura:

„Arhitectura se înalţă în faţa mea ca un spirit bătrîn dintr-un mormînt, îmi porunceşte să-i studiez preceptele precum regulile unei *limbi moarte*, nu pentru a o practica şi a mă bucura în viaţă de ea, ci pentru a adora într-o stare de spirit liniştită existenţa demnă de veneraţie şi pe veci stinsă a epocilor trecute".

Într-adevăr, epoca frumosului a trecut, în general: „În această călătorie sper să-mi astîmpăr spiritul în ce priveşte artele frumoase, să-mi întipăresc adînc în suflet imaginea lor sacră şi apoi să mi-o păstrez pentru o desfătare tainică. Pe urmă însă să mă orientez către meşteşugari şi, după ce mă întorc, să studiez chimie şi mecanică. Căci epoca frumosului a trecut şi nu ne reclamă zilele decît lipsa şi necruţătoarea nevoie".

În mod semnificativ, nici unul din cele două pasaje din jurnalul iniţial nu a trecut în versiunea tipărită. În timpul primei vizite la Roma, aprecierea lui Goethe în probleme de artă rămîne mai rezervată şi mai ezitantă decît în alte domenii. În probleme de formă şi de istorie, ba chiar şi de gust, prietenii J. H. Tischbein, Angelika Kaufmann şi, mai ales, Heinrich Meyer exercită o mare influenţă asupra lui. Încercarea de a face propriul său talent de pictor să răzbată în Italia sfîrşeşte, cum se ştie, după o luptă disperată, printr-o resemnare definitivă. Dar este adînc resimţită şi dificultatea de a vorbi despre artă. Aceasta s-ar putea întîmpla cu adevărat doar în prezenţa operelor de artă. Bucuria de a fi cîştigat noi perspective se amestecă cu conştiinţa

Scanned with OKEN Scanner

efortului, care nu mai permite decît puţină desfătare. Scriitorul Goethe nu mai face nici o încercare mai însemnată de a concura cu Winckelmann în descrierea operelor de artă. *Călătoria în Italia* conţine, în general, puţine lucruri în această privinţă. Acolo unde părerile despre anumite opere devin mai detaliate, ele se limitează la redarea a ceea ce reprezintă opera sau la elucidarea unor probleme particulare.

PROBLEMATICA OBSERVAŢIILOR DESPRE ARTĂ ALE LUI GOETHE

Deşi nu o spune în mod expres, este evident că analiza estetică winckelmanniană a operelor de artă nu putea să-l satisfacă pe Goethe. Un pasaj din introducerea din 1798 la *Propilee* lasă să se înţeleagă rezervele sale interioare:

„Totul depinde de viziune, totul este în relaţie cu faptul că în cuvîntul prin care speri să explici o operă de artă trebuie gîndit ceva determinat la maximum, pentru că altminteri nu este absolut nimic gîndit. De aceea se întîmplă atît de des că cel ce scrie despre opere de artă se complace numai în generalităţi, prin care sînt, firește, stîrnite idei şi sentimente — chiar în toţi cititorii; nu se dă satisfacţie numai aceluia care păşeşte în faţa operei de artă cu cartea în mînă".

El însuşi desfăşoară în Italia un mod de examinare a operelor de artă, pe care îl pune în legătură cu structura personalităţii sale şi-l compară cu modul său de cercetare în domeniul ştiinţelor naturii: „M-aţi luat deseori peste picior şi aţi vrut să mă reţineţi de fiecare dată cînd, cu deosebită pasiune, studiam diferite roci, plante şi animale, din anumite puncte de vedere bine determinate; acum îmi îndrept atenţia către arhitectură, sculptură şi pictură şi voi învăţa să mă descurc şi aici",

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi atitudine este descrisă, în termeni şi mai generali, ca o dispoziţie interioară şi „deplină renunţare la orice fel de pretenţie“:

„Trăiesc acum aici într-o seninătate şi o linişte cum de multă vreme nu le-am mai simţit. Obişnuinţa mea de a privi şi de a pătrunde lucrurile aşa cum sînt, credinţa mea în libera luciditate a ochiului, înstrăinarea totală de orice pretenţie îmi sînt din nou de mult ajutor, dîndu-mi sentimentul liniştitor al unei mari fericiri interioare. În fiecare zi un nou lucru interesant, zilnic imagini proaspete, grandioase, bizare şi un ansamblu la care ai gîndit şi la care ai visat de multă vreme, dar pe care niciodată nu l-ai atins cu puterea închipuirii“.

Către sfîrşitul operei, descrierea experienţei se înalţă pînă spre o transfigurare cvasireligioasă: „Contemplînd, mă transform... Nu am cuvinte să exprim starea de adîncă beatitudine clarvăzătoare cu care încep să privesc operele de artă; spiritul meu s-a lărgit îndeajuns pentru a le cuprinde, cultivîndu-se din ce în ce mai mult pentru a le preţui cu adevărat“.

Profunzimea viziunii astfel cîştigate face ca eforturile călătorului mediu să apară cu totul deşarte şi superficiale:

„Din nou se găsesc aici străini cu care vizitez cînd şi cînd cîte o galerie; îmi fac impresia unor viespi în odaia mea, care în zborul lor se izbesc de ferestre, luînd ochiurile luminoase drept aer, sărind înapoi şi bîzîind de-a lungul pereţilor“.

Priceperea pe care o cîştigă Goethe în aprecierea operelor de artă corespunde, în ceea ce priveşte conţinutul, cu punctul de vedere ales. El formulează această idee, mai întîi, la 28 ianuarie 1787, cînd, în tradiţia lui Winckelmann, încearcă să-şi reprezinte superioritatea absolută a artei grecilor:

„Presupun că ei au procedat întocmai după legile naturii, pe urmele cărora mă găsesc şi eu. Numai că aici mai este şi altceva, ce eu n-aş şti

Scanned with OKEN Scanner

să exprim". În alt pasaj arta este definită ca „a doua natură".

Principiul descoperit poate fi folosit şi în practica concretă a artei şi-l învaţă să vadă, în natură şi la antici, lucruri în întregul lor, pe care artiştii nu le pricep decît în detaliu şi nearticulat:

„Destul, concluzia este că cercetarea stăruitoare pe care am întreprins-o asupra naturii, atenţia cu care m-am dedicat studiului anatomiei comparate mă fac apt să văd, în natură şi la antici, în ansamblu ceea ce artiştilor le vine greu să urmărească în detaliu şi ceea ce, în cele din urmă obţinut, nu pot păstra decît pentru ei şi nu pot comunica şi altora".

În ce anume constă aceasta nu se explică cu ajutorul vreunui exemplu concret din artele plastice. O comunicare către Herder despre naturaleţea lui Homer ar putea fi însă transferată asupra acestui domeniu chiar păstrîndu-i sensul exact.

„În ce-l priveşte pe Homer, parcă mi s-ar fi luat un văl de pe ochi. Descrierile, asemănările şi aşa mai departe, ne apar poetice şi totuşi sînt nespus de naturale; dar, ce e drept, zugrăvite cu atîta puritate şi duioşie, că te cutremuri. Chiar şi ficţiunile cele mai stranii au un natural pe care niciodată nu l-am simţit atît de bine ca în apropierea obiectelor descrise".

Consecinţele modului său de a privi lucrurile i se par colosale, după cum arată o însemnare, referitoare tot la Homer, din 6 septembrie 1787:

„Un lucru e sigur: artiştii antici au avut cunoştinţe tot atît de mari asupra naturii, o idee tot atît de sigură asupra a ceea ce poate fi reprezentat şi asupra felului cum trebuie reprezentat, ca şi Homer. Din păcate, numărul operelor de artă de prima mînă e mult prea mic. Dar şi cînd le vezi pe acestea, nu-ţi mai doreşti nimic altceva, decît să le pătrunzi bine şi să pleci în pace. Aceste înalte opere de artă au fost săvîrşite de oameni, în acelaşi fel ca cele mai înalte opere ale naturii, după legi autentice şi firesti. Tot ce este

Scanned with OKEN Scanner

arbitrar şi imaginar se prăbuşeşte: aici e Necesitatea, aici e Dumnezeu".

Această afirmaţie este de o importanţă excepţională pentru conceptele de artă şi de artist ale epocii moderne. Aici ne interesează, înainte de toate, numai un aspect al acestei atitudini, care influenţează practica analizei estetice a operelor de artă.

Dacă opera de artă este, în felul ei, şi o operă a naturii şi posedă determinarea interioară a acesteia, atunci ea nu poate să aibă sensul de a declanşa în privitor numai impresii asociative. Trebuie, mai degrabă, ca logica interioară a operei să se transmită celui care o contemplă şi să determine judecata estetică a acestuia. „Inteligenţa şi consecvenţa marilor maeştri sînt de neînchipuit. Dacă la sosirea mea în Italia eram ca renăscut, acum încep să fiu ca instruit".

Este evident că experienţa estetică dobîndeşte aici o orientare care lipsea în cazul lui Winckelmann.

Arena legităţii nou descoperite este, firesţe, în primul rînd, forma, care dobîndeşte logică şi coerenţă interioară. Conţinutul, expresia subiectivă, atmosfera, efectul ş.a.m.d. trec pe plan secundar sau sînt totuşi subordonate formei. Forma include, în ultimă instanţă, totul:

„Am fost cu bunul meu Meyer în dimineaţa asta la Academia franceză, unde găseşti laolaltă cópiile celor mai bune statui ale antichităţii. Cum aş putea exprima ceea ce-am simţit eu aici, în clipa de bun rămas? În prezenţa unor astfel de obiective, devii mai mult decît eşti; simţi cum lucrul cel mai demn de preocuparea ta este făptura umană, pe care o vezi aici în toată splendoarea diversităţii ei. Dar cine nu-şi simte micimea în faţa acestei privelişti; chiar pregătit fiind, te simţi ca nimicit. Încercasem pînă aici să-mi fac, oricum, o idee limpede despre proporţie, anatomie, regularitatea mişcărilor; acum însă m-a izbit deodată faptul că, în cele din urmă, *forma* este aceea care îmbrăţişează totul: rostul membrelor, raporturile lor, caracterul lor, frumuseţea lor".

Demonstrarea unei logici interne în forma operei de artă reprezintă, într-un anumit sens, o scientizare a experienței estetice[1]. Aceasta se poate spune nu numai despre înțelegerea structurii formale a monumentelor, ci și pentru condițiile lor istorice. Goethe se pronunță în diferite rînduri asupra acestui lucru, cel mai hotărît atunci cînd refuză ceea ce el numește „un anumit gen de judecată empirică":

„Există un anumit fel de judecată empirică, care a fost pusă în circulație de mai multă vreme, mai ales prin călătorii englezi și francezi; îți exprimi propria judecată de moment, nepregătită, fără a te mai gîndi cîtuși de puțin că fiecare artist este condiționat în mod diferit de talentul său specific, de predecesori și maeștri, de loc și de timp, de protectori și comanditari. Nimic din ceea ce ar fi tocmai necesar unei aprecieri corecte nu intră în discuție și, astfel, se naște de aici un amestec oribil de laudă și critică, de afirmație și de negație, prin care orice valoare specifică a obiectelor în cauză este, în realitate, complet anulată".

Abia după călătoria în Italia, Goethe a făcut încercarea de a-și ilustra modul de cercetare cu ajutorul unui exemplu. Nu putem să examinăm aici în amănunt și îndeaproape eseul său *Über Laokoon* (*Despre Laocoon*); îi caracterizăm doar pe scurt succesiunea de idei. În măsura în care opera de artă este analoagă cu cea naturală, în fiecare operă perfectă aproape toată arta este prezentă și ea include toate însușirile speciale într-o structură închisă. Trăsăturile for-

---

[1] De aici a pornit H. Wölfflin[2], care, după propria afirmație, dorea să întocmească „o istorie naturală a artei", făcînd deci din istoria artei o știință cvasiexactă.

[2] Heinrich Wölfflin (1864—1945), istoric și teoretician de artă elvețian. Influențat mai întîi de Burckhardt, scrie *Renașterea și barocul în Italia* (1888). Își expune apoi ideile cu privire la autonomia artei și la analiza vizuală a artei în *Arta clasică* (1899) și *Concepții fundamentale ale istoriei artei* (1915) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

male se intercondiţionează, întocmai cum obiectul şi conţinutul corespund în mod necesar formei. Cel care, după expresia, mai înainte amintită, despre „judecata empirică", se aşteaptă să găsească ceva despre condiţionarea istorică a operei este dezamăgit. Criteriile preconizate sînt „natură vie, organizată în cel mai înalt grad, caractere, linişte sau mişcare, ideal, graţie, frumuseţe". Deşi autorul dispune de categorii istorice, refuză cu dispreţ să le întrebuinţeze şi oferă o analiză cu totul anistorică. El vrea să-i demonstreze clar cititorului valoarea atemporală a operei şi, în această privinţă, el rămîne mai aproape de Winckelmann decît învăţaţii din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, care au transformat în relativism istoric o anexă ştiinţifică în direcţia criticii de artă a lui Goethe.

LAOCOON LA LUMINA FĂCLIEI

La un moment dat, Goethe desemnează viaţa şi activitatea sa la Roma drept „contemplativ laborioase", caracterizînd astfel, concomitent, şi practica experienţei sale estetice. Faţă de Winckelmann şi de majoritatea celorlalţi profani, are avantajul de a-şi putea transpune şi în plan plastic propriile sale impresii. Această latură a activităţii sale rămîne, ce e drept, nesatisfăcătoare, astfel încît, în cele din urmă, se vede nevoit să rămînă tot în domeniul transpunerii literare a experienţei sale. În orice caz, analiza sa estetică este cîştigată de contemplare, adîncire şi retrăire. Spre deosebire de Herder, care pledase pentru percepera tactilă, cel puţin a plasticii greceşti, la el perceperea optică deţine în mod clar primatul (că nici celălalt mod, nu-i era, desigur, străin, o arată în mod cît se poate de clar a V-a *Elegie romană*). În această direcţie nu au fost desconsiderate nici mijloacele artificiale. *Călătoria în Italia* conţine o contribuţie a lui Heinrich Meyer, care expune avantajele contemplării anticilor la lumina făcliei,

Scanned with OKEN Scanner

o temă care este abordată destul de des în epocă[1]. Iluminarea cu ajutorul făcliilor nu numai că reuşeşte să compenseze dezavantajele unei expuneri nefavorabile, dar întăreşte relieful operei şi permite să iasă la iveală mai multe nuanţe. Înainte de toate însă, ea izolează în clipa respectivă opera, astfel încît, în momentul examinării, nu eşti distras de celelalte opere, care stau alături. În orice caz, iluminarea artificială nu este potrivită pentru operele în stil mai vechi, pentru că artiştii nu lucrau încă cu lumină şi umbre. În general, acest mijloc auxiliar nu avea să degenereze în modă. Goethe adaugă, în tratatul său despre Laocoon, şi o nouă propunere pentru reprezentarea optică, al cărei caracter baroc nu i-ar fi făcut prea fericiţi pe Winckelmann şi Meyer: „Pentru a înţelege bine intenţia lui *Laocoon*, trebuie să te aşezi în faţa acestuia la o anumită distanţă, cu ochii închişi; trebuie să-i deschizi şi să-i închizi apoi imediat, şi astfel vei vedea întreaga marmură în mişcare; te vei teme că, de îndată ce vei deschide din nou ochii vei găsi întregul grup schimbat. Aş spune că: aşa cum stă acum aici este un fulger încremenit, un val pietrificat în clipa în care izbeşte ţărmul. Acelaşi efect ia naştere atunci cînd priveşti grupul statuar noaptea, la lumina făcliilor". O critică fundamentală la adresa perceperii optice a sculpturii antice a formulat J. G. Herder, care avea vederea slabă, într-o scrisoare intitulată, laconic, *Plastik* (*Plasticitate*), redactată încă din 1768—1770. Îndoielile sale se îndreaptă aici nu împotriva încercării de a contempla, în general, ci pur şi simplu contra observaţiei vizuale ca atare. Abia atunci cînd privitorul reuşeşte să-şi transforme privitul într-o simţire plastică, să-şi transforme ochiul în mînă, figura prinde viaţă:

„Priviţi-l pe acest amator de artă care şovăie, cufundat în contemplaţie, în jurul unei co-

[1] Diplomatul german K. von Schlözer relatează încă într-o scrisoare din 1864 o vizită la muzeul de la Vatican făcută la lumina făcliilor, sub conducerea arheologului Heinrich Brunn.

Scanned with OKEN Scanner

loane cu statui. Ce nu face el ca să-şi transforme văzul în senzaţie tactilă, să privească ca şi cum ar bîjbîi în întuneric? Umblă, şovăind, de jur împrejur, caută linişte şi n-o găseşte, nu are un punct de vedere ca în cazul unei picturi, pentru că nici cîteva mii nu-i sînt de ajuns, de îndată ce unul dintre acestea se fixează, ceea ce este viu devine un tablou pictat şi frumoasa figură rotundă se transformă într-un jalnic poligon. De aceea, amatorul nostru de artă ezită: a fost oare ochi sau mînă, raza de lumină deget sau, mai degrabă, sufletul său are un deget mult mai fin decît sînt mîna sau raza de lumină, pentru a-şi însuşi imaginea braţului şi a sufletului autorului? Într-adevăr, are! Iluzia s-a adeverit: imaginea trăieşte şi sufletul simte că aceasta trăieşte; şi atunci vorbeşte nu ca şi cum ar vedea-o, ci ca şi cum ar pipăi-o, ar simţi-o. O statuie descrisă cu răceală oferă la fel de puţine idei ca o muzică pictată; mai bine las-o în pace şi treci mai departe".

Karl-Philipp Moritz[1], însoţitorul permanent al lui Goethe la Roma arată că cei mai mulţi călători nu sînt în stare să îndeplinească pretenţioasele criterii ale lui Winckelmann:

„Căci, cu siguranţă, nimic pe lume nu cere mai mult efort decît obligaţia de a te forţa să cazi în admiraţie din motive de onoare; de aceea se şi poate spune foarte bine că examinarea operelor de artă provoacă în lume mai multă suferinţă decît ne-am putea imagina".

Înainte de toate însă, Moritz formulează o critică esenţială la adresa lui Winckelmann, a cărui descriere ar fărîmiţa impresia provocată de *Apolo*, problema fiind de a se percepe *dintr-o dată* un singur tot perfect, pentru care, în mod semnificativ, este din nou chemată în ajutor lumina de făclii: „Descrierea lui *Apolo de la Belve-*

---

[1] Karl Philipp Moritz (1756—1793), scriitor german, prieten al lui Goethe. Autorul romanului autobiografic *Anton Reiser* (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

dere făcută de Winckelmann îmi pare mult prea compozită şi artificială".

VILLA BORGHESE ŞI MUSÉE NAPOLÉON

Accesul la monumentele romane nu a constituit pentru Goethe şi contemporanii săi nici o problemă. Roma deţinea cele mai vechi muzee publice, cel capitolin precedîndu-le cronologic pe toate celelalte. Palatele şi vilele nobilimii romane le stăteau practic deschise artiştilor şi iubitorilor de artă — o tradiţie liberală care mai este în vigoare şi astăzi în unele familii vechi. Publicul se compunea mai ales din iubitori de artă care călătoreau individual şi din artişti stabiliţi la Roma. Tradiţia vie a proprietăţii de familie dădea monumentelor ceva unic, o căldură personală, care n-ar fi putut fi simţită în nici o clădire publică, palat regal sau muzeu. Încă în 1797 Goethe socotea această situaţie naturală şi statornică. Într-un manuscris, provenind cam din această epocă, editat sub titlul *Kunst und Handwerk* (*Artă şi meşteşug*), se spune:

„Prinţul Borghese posedă ceea ce nimeni afară de el nu poate avea, ceea ce nimeni nu-şi poate procura cu nici un preţ; de-a lungul generaţiilor, el şi ai săi, vor preţui şi vor avea parte cu atît mai mult de aceste bogăţii, cu cît spiritul lor este mai pur, sentimentul lor mai deschis, gustul lor mai sigur, şi, împreună cu ei, mii de oameni buni, instruiţi şi luminaţi, de toate naţionalităţile, vor admira şi se vor bucura, timp de secole, de aceleaşi obiecte".

Nimic nu pune mai clar în lumină caracterul revoluţionar al epocii, şi în acest domeniu, decît tocmai destinul colecţiei Borgese. Deja cu un deceniu mai tîrziu, în 1808, printr-o cumpărare fictivă, ea a fost încorporată Muzeului Napoleon din Paris, care rezultase dintr-un aşezămînt iniţial republican, *Musée Central* (1791). Alimentat cu prada de război a multor campanii, distingîndu-se printr-un mod de expunere iscusit

Scanned with OKEN Scanner

şi strălucitor, public în sens republican, acesta a reprezentat primul muzeu cu adevărat modern din Europa. Şi acest fenomen îl întîlnim deja aici, legat de apariţia masei: a masei noului public burghez, pe de o parte, şi a îngrămădirii gigantice de monumente, pe de altă parte. Pentru spiritul naţionalist care a realizat acest lucru este semnificativ un marş triumfal pe Cîmpurile lui Marte, la 25 iulie 1797, cu monumentele luate ca pradă. Pe un stindard purtat în faţă scria: *la Grèce les céda; Rome les a perdus — leur sort changea deux fois, il ne changera plus*[1]. Cele mai multe monumente au revenit, mai tîrziu, la Roma sau în ţările lor de origine; ironie a soartei însă, tocmai colecţia Borghese a rămas la Luvru. Miile de oameni de toate neamurile, pe care Goethe le vedea admirînd şi desfătîndu-se timp de secole în faţa obiectelor colecţiei, se adună astăzi numai într-o singură zi înaintea acestora, iar de desfătare nu mai poate fi vorba.

[1] „Grecia le-a cedat; Roma le-a pierdut; soarta lor s-a schimbat de două ori, dar nu se va mai schimba" (în limba franceză în text) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

III

STATUIA ANTICĂ – SIMBOL ÎN *NACHSOMMER* DE STIFTER

Nu putem să urmărim aici fără întrerupere istoria experienţei estetice în secolul al XIX-lea, ci trebuie să ne limităm la o ilustrare, fără îndoială, cu totul grăitoare, ivită în anii '50 ai veacului. În *Nachsommer* (*Vară tîrzie*) de Stifter[1] (apărută în 1858) cunoaşterea frumosului artistic înseamnă pentru narator o etapă esenţială a devenirii sale umane şi echivalează cu o iniţiere. Într-o seară de vară luminată de furtună, i se deschid, deodată, ochii şi îşi dă seama că statuia antică de marmură a oaspetelui său este foarte frumoasă. Cînd arată anturajului său descoperirea, constată că toţi ştiau deja de acest lucru, dar că aşteptaseră cu răbdare să devină, şi el, prin propriile eforturi, apt pentru experienţa estetică. De abia de acum înainte este acceptat cu adevărat în cercul lor şi poate să înceapă să-şi desăvîrşească formaţia, ca om şi ca artist, pe

[1] Adalbert Stifter (1805—1868), scriitor şi pictor austriac, unul din maeştrii realismului poetic în roman. Opera sa face elogiul refugiului în natură şi se remarcă prin descrierile de peisaje şi analiza plină de poezie a stărilor sufleteşti. Adesea sînt dezbătute probleme de artă (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

o nouă bază. Deosebit de fericit este tatăl, care, de asemenea, aşteptase „deşteptarea" fiului său şi care poate acum să-i transmită nu numai material, ci şi spiritual, colecţiile sale de picturi şi de sculpturi. Experienţa provocată de statuia antică dă autorului posibilitatea să scruteze dintr-o altă perspectivă toate sferele artei. Tablourile vechilor maeştri din colecţiile oaspetelui şi ale tatălui său, gravurile în aramă, pietrele gravate sînt examinate şi comentate intens, zile şi săptămîni în şir. Se ajunge la proiectarea unor lucrări în marmură. Toate acestea se petrec într-o mare evlavie şi cufundare în meditaţie; fiecare detaliu, ca de exemplu atîrnarea tablourilor, colorarea pereţilor, este tratat cu mare seriozitate: „Mi-am petrecut, adesea, multe zile cu cercetarea unui singur tablou". Intensitatea observaţiei este actualizată în plan narativ prin minuţioasa descriere a restaurării unui tablou, care, printr-o muncă răbdătoare de ani de zile, recapătă frumuseţea sa iniţială. În faţa tabloului renăscut, privitorii nu pot „să evite o mare gravitate, care era ca o adevărată evlavie". Experienţa estetică este descrisă ca o „trăire în mijlocul frumuseţilor", obţinută prin „observare şi memorare": „trăiai în opera de artă", „sentimentele mele au devenit mereu mai calde şi mi-am cufundat sufletul în ele". Iradierea sa continuă să acţioneze pe plan moral, întucît îl traspune „într-o atmosferă elevată, nobilă şi înnobilatoare„. Experienţa estetică are loc într-un mod evident analog cu experienţa naturii, determinînd efecte sufleteşti identice.

Descrierea lui Stifter este atît de importantă pentru că acesta, care fusese pictor şi, mai tîrziu, conservator de monumente prin funcţie, dispunea de o experienţă estetică mult mai vastă şi mai rafinată decît majoritatea celorlalţi scriitori de limbă germană ai timpului.

În ideile sale esenţiale, el datorează, în mod evident, mult, în egală măsură, atît lui Winckelmann, cît şi lui Goethe. Descrierea statuii greceşti reprezentînd o fată, cu care începe un nou

Scanned with OKEN Scanner

capitol în viaţa povestitorului, urmează în forma literară mai mult procedeul asociativ al lui Winckelmann, decît reprezentarea goetheană pornind de la logica interioară. În motivele izolate relaţia cu amîndoi este perfect clară: că o operă este frumoasă, e mai ales o problemă de credinţă, care poate însă să fie, apoi, consolidată prin cercetări. Arta grecească este în perfectă armonie cu natura şi de aici dobîndeşte „simplitatea, grandoarea şi autenticitatea ei nedepăşită". Creaţiile sale sînt ca o necesitate a naturii. Dacă cunoaşterea antichităţii, în special a celei greceşti, va continua să progreseze, probabil că şi epoca contemporană îşi va lepăda latura pur pasională şi va putea din nou să producă opere de o gravă frumuseţe. Pentru aceasta este nevoie de o nouă treaptă a societăţii, cînd nu numai unele părţi ale poporului, ci poporul în întregime va deveni stăpîn pe sine însuşi.

Tatăl adună numai pietre cu figuri omeneşti, pentru că aceasta constituie tema centrală a artei. Artistul creează prin analogie cu creatorul divin, opera sa produce o înălţare către divin. O operă măreaţă nu produce efecte prin frumuseţile ei izolate, ci este, în totalitatea ei, o frumuseţe susţinută de o linişte profundă. „Mişcarea stimulează, liniştea împlineşte şi aşa se naşte în suflet acel epilog pe care îl numim frumuseţe".

După cum am spus, experienţa estetică este descrisă de Stifter ca un proces al deşteptării interioare. Ei îi corespunde şi forma reprezentării. Naratorul nu este condus către aprecierea finală prin analize separate şi noi cunoştinţe; dimpotrivă, experienţa fundamentală se situează la început şi abia ea deschide calea către dobîndirea unor cunoştinţe particulare şi către o activitate ulterioară de explorare a propriului eu. Ceea ce naratorul află la primul contact este o repetare a ceea ce a stat, ca viziune, în faţa ochilor artistului:

„Mi-am îndreptat privirea asupra statuii şi ea mi-a apărut astăzi cu totul altfel. Figura fetei

se afla într-o atitudine atît de frumoasă, cum un artist poate s-o imagineze, cum poate o fantezie creatoare să şi-o închipuie sau o inimă foarte sensibilă s-o bănuiască, pe un mic soclu în faţa mea, care părea să-i fie o treaptă pe care urcase pentru a putea privi împrejur. Nu am fost în stare să merg mai departe şi mi-am îndreptat ochii mai cu precizie asupra figurii. Mi-a părut a fi o atitudine păgînă. Capul se sprijinea pe grumaz, de parcă ar fi înflorit pe el".

Observă, apoi, formele primordiale ale figurii umane în puritatea ei cea mai deplină:

„Fruntea era pură şi se înţelege că aşa ceva nu se poate face decît din marmură. Nu am ştiut că o frunte omenească este aşa de frumoasă. Mi-a părut a fi pe deplin inocentă, şi totuşi sediul unor gînduri sublime. Sub acest tron, obrazul clar se prezenta liniştit şi grav, apoi gura atît de fin plăsmuită, ca şi cum ar fi trebuit să grăiască cuvinte înţelepte sau să intoneze cîntece frumoase şi ca şi cum ar fi fost foarte binevoitoare. Totul se închidea la bărbie, într-o proporţie justă. Faptul că figura nu se mişca părea să se datoreze numai cerului sever şi plin de semnificaţii care, cu furtunile mocnite din depărtare, se întindea peste acoperişul de sticlă şi invita la contemplaţie. Nobile umbre, ca nişte frumoase adieri, sporeau blînda splendoare a pieptului, iar veşmintele coborau pînă la glezne".

În ciuda acestei purităţi, formele sînt de cea mai vie naturaleţe şi de cea mai materială autenticitate:

„Rochia era mai degrabă un înveliş frumos înfăşurat, decît ceva croit după o modă. Era o descriere a figurii pure închise în ea şi era într-un mod atît de concret fidelă, încît îţi venea să crezi că ai putea s-o împăturești şi s-o pui într-un scrin".

Acestea sînt diverse elemente a căror origine la Winckelmann şi Goethe nu trebuie dovedită în mod special. Ceea ce face însă descrierea lui Stifter atît de particulară este includerea anturajului,

a atmosferei, în conformitate cu starea de spirit. Cînd plasează experienţa într-o seară „cînd fulgerele iluminau tot orizontul", el este, probabil, influenţat de motivul iluminării cu făclii al anticilor. Influenţa luminii nu serveşte însă aici pentru a completa şi a adînci impresia, ci creează un efect de atmosferă, de interiorizare, spre care oaspetele a năzuit în parte conştient:

„Simplul perete al marmurei cenuşii de amonit a pus şi mai clar în evidenţă figura albă şi a făcut-o mai liberă. Cînd se producea un fulger, se prelingea spre ea o lumină trandafirie şi apoi revenea culoarea iniţială. Mi s-a părut justificat faptul că această statuie nu fusese aşezată într-o cameră cu ferestre, prin care privesc înăuntru obiecte de uz comun şi pătrund lumini confuze, ci a fost expusă într-o încăpere care îi aparţine numai ei şi care îşi primeşte lumina de sus; această încăpere, precum un templu, o cuprinde într-o lumină crepusculară. Nici sala nu trebuia să fie una de folosinţă zilnică şi era foarte potrivit ca pereţii să fie acoperiţi de jur-împrejur cu pietre preţioase. Aveam sentimentul că stau în faţa unei fiinţe vii tăcute şi mă treceau fiorii la gîndul că dintr-o clipă în alta fata o să se mişte. Priveam statuia şi am văzut, de mai multe ori cum se schimbă, în lumina fulgerelor roşietice, terifianta ei culoare albă".

Din atmosfera numenală în care statuia a fost cufundată datorită ambianţei, ea dobîndeşte ceva lugubru şi straniu, care se suprapune naturaleţei sale nemijlocite. Într-un pasaj ulterior, naratorul menţionează că, involuntar, pune acest aspect straniu în legătură cu marmura. O naiadă de marmură modernă, lucrată în stil antic, pe care o vedem în curtea înstelată avea din nou „acea puritate şi, aş vrea să spun, acel caracter straniu care lipseşte unei picturi, pe care însă o marmură îl înfăţişează atît de bine. Acum am devenit conştient într-un mod mai limpede de acest sentiment al straniului şi am aflat, de asemenea, că acesta mă cuprinsese şi mai înainte, cînd mă

Scanned with OKEN Scanner

găseam în fața unor opere sculptate în marmură".

O cercetare a lui Hermann Grimm despre *Venus din Millo*, scrisă în aceiași ani (1855), prezintă acest aspect straniu drept trăsătură distinctivă fundamentală a antichității față de epoca modernă:

„Desigur, este frumoasă. Suscită admirație și uimire, fantezia ne conduce cu putere înapoi, spre vremurile ei, totuși ea ne rămîne străină și, în vreme ce noi sîntem pierduți în contemplație, o voce înceată ne spune că pentru noi inima acestei frumuseți a murit"[1].

Nu se poate da, în acest context, o idee nici măcar aproximativ suficientă despre profunzimea și supleţea experienței artistice a lui Stifter. În ciuda unei anumite înstrăinări care a survenit față de Winckelmann și Goethe, noua experiență se întemeiază încă, în ceea ce este esențial, pe vechile principii.

Nu ne putem ocupa aici pe larg de secolul al XIX-lea (vezi, de exemplu, conferința *Die großen Kunstsammlungen* (*Marile colecții de artă*) a lui J. Burckhardt, din 1883). Dar chiar și fără o cercetare mai amănunțită a acestei perioade, este evident că idealul winckelmannian al contemplației estetice continuă, în ciuda tuturor rezervelor legate de el, să acționeze pînă în secolul nostru (un exemplu: Ernst Buschor, *Winke für Akropolis-Pilger* (*Indicații pentru pelerinii Acropolei*, 1961). Cu acest prilej, este, desigur, semnificativ faptul că părerile exprimate asupra acestuia nu sînt, pur și simplu, prezentări în sens pozitiv ale acestui ideal, ci mai ales abordări ale problematicii lui. Totuși nu în așa fel încît

[1] În a sa descriere a *Monei Lisa* din 1873, W. Peter, pentru a dovedi caracterul modern al tabloului lui Leonardo, imaginează o alăturare a acestuia de o statuie antică: „Pune-o pentru o clipă lîngă una dintre acele albe zeițe grecești sau femei frumoase ale antichității, cît de tulburate ar fi acestea de frumusețea ei, în care a intrat sufletul cu toate bolile lui".

Scanned with OKEN Scanner

să rezulte că idealul însuşi ar avea o valoare îndoielnică; mai degrabă invers, în sensul că acesta ar fi împiedicat de obstcole externe să se desfăşoare în puritatea sa.

VALÉRY: CONTRADICŢIILE MUZEULUI

Paul Valéry problematizează ambiguitatea muzeelor, care „au în ele ceva dintr-un templu, ceva dintr-un salon, dintr-un cimitir şi dintr-o sală de clasă" (*Le problème des musées*, 1923). Cel mai teribil inconvenient al unei asemenea instituţii este apropierea multiplă a „capodoperelor pe dreapta şi pe stînga, printre care trebuie să-ţi cauţi un drum precum un beţiv printre mesele din cîrciumă". În acest fel, însă, operele sînt private de semnificaţia lor reală: „Nu numai simţul văzului este violentat prin folosirea abuzivă a spaţiului pe care îl umple o colecţie; prin înghesuirea unor opere importante este afectată, în aceeaşi măsură, posibilitatea de a le cunoaşte cu adevărat. Cu cît operele sînt mai frumoase, cu cît exprimă mai sugestiv lupta omului pentru măreţie, cu atît mai mult acestea trebuie să se reprezinte în ele însele. Ele sînt obiecte izolate, pe care creatorii lor le-ar fi dorit din inimă să rămînă unice. «*Acest tablou*» — aşa se spune uneori — «*le taie pe toate celelalte de lîngă el . . .*»".

Observatorului nu-i mai rămîne în această situaţie decît fie să devină superficial, fie să se refugieze în erudiţia străină de experienţa estetică. Muzeului fără măsură i se alătură o bibliotecă nemăsurată. Cauza evoluţiei este, ce e drept, de neînlăturat: odată cu moartea arhitecturii, operele sculpturale şi-au pierdut conexiunile şi semnificaţia. Este, desigur, şi o legătură necesară între haosul spiritual al muzeului şi „chinuita goană fără ţintă a artelor din epoca noastră". Perspectivele sînt înfricoşătoare: „Stăm şi ne învîrtim în acelaşi ameţitor vîrtej al confuziei cu ale cărei torturi ucidem arta trecutului" (*op. cit.*, p. 58).

Scanned with OKEN Scanner

Aici se constată sfîrşitul contemplaţiei în condiţiile moderne, şi nu numai a celei exterioare, ci şi a celei care ţine de o necesitate interioară. Observaţiile sînt raportate la acest ideal. Cum ar putea acesta să fie înlocuit vreodată — iată o problemă pe care Valéry nici nu vrea să o abordeze; „Dumnezeu cu tine, îmi spune acest gînd, mai adînc nu vreau să pătrund".

RECEPTAREA ARTEI LA PROUST ŞI BENJAMIN

Un alt autor modern care posedă o sensibilitate particulară pentru acest subiect este Marcel Proust. El pledează pentru muzeu, în contradicţie cu Valéry, pe care, totuşi, nu-l contrazice direct, întrucît ocoleşte fenomenul supraîncărcării muzeelor. Ideea sa este că, prin mediul iniţial, spiritul spontan al operei, ecoul puterii sale creatoare este mai degrabă aplatizat către decorativ. Abia în spaţiul neutru al muzeului, în izolarea artificială, acest element de creaţie iese, în mod concentrat, la iveală.

„Dar în toate domeniile epoca noastră are, în fond, mania de a vrea să ne aducă în faţa ochilor obiectele în mediul lor natural şi, astfel, să ascundă esenţialul, adică procesul spiritual care le-a detaşat de ambianţa originară. Astăzi «se prezintă» un tablou în mijlocul unor mobile, al unor mici obiecte de artă şi al unor perdele «de epocă», într-o decoraţie lipsită de semnificaţie, pe care acum, în case orăşeneşti nou amenajate, o realizează, pretenţios, o stăpînă a casei pînă mai ieri cu totul ignorantă în această materie, după ce-şi va fi petrecut zile întregi în arhive şi biblioteci; dar capodopera, contemplată în timpul cinei, nu ne mai dăruieşte acelaşi sentiment îmbătător de fericire, pe care nu-l poţi aştepta decît într-o sală de muzeu — care simbolizează mult mai bine, prin sobra sa abţinere de la orice detaliu, spaţiile interioare în care s-a retras artistul pentru a-şi crea opera".

Scanned with OKEN Scanner

Şi la baza acestui ideal al experienţei estetice, în care este căutat un „sentiment îmbătător de fericire", se află participarea estetică şi meditaţia. Proust s-a pronunţat în această problemă chiar mult mai diferenţiat. Comentarea observaţiilor sale trebuie s-o amînăm pentru un nou capitol, în care va trebui să fie examinată relaţia dintre arheologie şi arta modernă.

Problematica experienţei artistice moderne este la ambii autori francezi mai ales de natură estetică, la Proust încă mai mult decît la Valéry. Ideea că această problematică are şi un aspect sociologic a dezvoltat-o traducătorul lui Proust, W. Benjamin, în celebrul său tratat din 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*Opera de artă în epoca reproductibilităţii sale cu ajutorul tehnicii*). Benjamin reia reflecţia acolo unde aceasta se întrerupe la Valéry şi întoarce argumentul într-un sens pozitiv. De cînd, pe la 1900, reproducerea cu ajutorul tehnicii şi-a dobîndit suveranitatea absolută, ea a supus conceptul modern de artă unei transformări profunde. Pentru a o înţelege, trebuie, pe de o parte, să facem, temporar, abstracţie de concepte moştenite, precum „genialitate" sau „meditaţie" şi, pe de altă parte, să aducem în discuţie raportul dintre realitate şi societatea maselor. Fenomenele predominante ale epocii noastre sînt reproducerea de opere artistice şi arta filmului. Reproducerea poartă opera artistică în orice loc în care aceasta este cerută şi o face să apară în orice optică dorită; ea este repetabilă după plac. Cu toate aceste posibilităţi, ea subminează unicitatea şi autoritatea originalului, *aura* sa, şi întăreşte semnificaţia analogiei în lume. Reproducerea elimină legăturile rituale ale originalului, relaţiile de proprietate, ambianţele unice. Desigur, aceste valori fuseseră deja diminuate din alte direcţii, de cînd, din secolul al XIX-lea încoace, opera de artă s-a mutat tot mai mult din domeniul cultualului în cel al expoziţiilor. Noile tendinţe se pot surprinde cel mai limpede

Scanned with OKEN Scanner

în film. În locul tradiționalului teatru, jucat în mod unitar și perceput dintr-un anumit punct fix, apare montajul unor mișcări nelegate între ele și al unor poziții mereu schimbătoare. Altfel decît în teatru și la un tablou, care te împing spre retrăire și spre identificare cu opera, în film impresiile îl copleșesc pe privitor, iar el le „devoră". Aceasta este o experiență estetică adecvată maselor, în vreme ce receptarea colectivă a tablourilor a fost dintotdeauna dificilă. De aici rămînerea în urmă a maselor în privința picturii moderne, în vreme ce la film ele se dovedesc a fi judecători critici, deși distrați. Decăderea aurei și a meditației contemplative corespunzătoare („care, denaturată de burghezie, a devenit o școală a comportamentului asocial") a avut un prolog în arta modernă.

Dadaiștii au încercat să împiedice cu forța transformarea produselor lor în obiecte de cult: „Pe utilitatea mercantilă a operelor lor de artă dadaiștii puneau mult mai puțină greutate decît pe inutilitatea lor ca obiecte provocatoare de contemplație. Această inutilitate ei căutau să o obțină, nu în ultimă instanță, printr-o degradare fundamentală a materialului lor. Poeziile lor sînt «salată de cuvinte», conțin întorsături obscene și orice deșeuri de neînchipuit ale limbii. Nu sînt altfel nici tablourile lor, pe care aplicau nasturi și bilete de călătorie. Ceea ce obțin ei a aurei zămislirii lor, căreia îi aplică, cu mijcu astfel de mijloace este o distrugere nemiloasă loacele producției, stigmatul unei reproduceri".

Distragerea nu mai deranjează, ci este un fapt pozitiv, un principiu artistic, ca în film. Vechiul loc comun că masele caută divertismentul, pe cînd arta cere concentrare de la cel ce o contemplă, apare astfel într-o nouă lumină. Arhitectura a constituit mereu un exemplu că arta a fost receptată nu numai prin concentrare, ci și prin folosință și prin obișnuință. În această direcție, anume spre receptarea ca divertisment, va merge dezvoltarea în toate domeniile artei; fil-

Scanned with OKEN Scanner

mul este, în acest sens, marele instrument pe care se exersează. În locul meditației va apărea distragerea, în locul experienței, purtînd încă întrucîtva pecetea cultualului, va apărea judecata critică, așa cum copiii vînzătorilor de ziare discută, profesionist, cursele cicliste. „Publicul este un examinator, dar unul distrat".

M-am referit atît de pe larg la lucrarea lui Benjamin pentru că aici distrugerea contemplației în societatea modernă este văzută în modul cel mai limpede și, prin referirea la Valéry, se încearcă o motivare mai profundă a acestui fenomen. Este vorba de un fenomen deja în curs încă de la începutul secolului al XIX-lea[1]. Cauzele lui mai adînci sînt emanciparea socială a maselor, eliberarea artei de obligațiile culturale schimbarea structurală a operei de artă, în măsura în care aceasta implică, încă de la nașterea ei, reproductibilitatea. Pierderea aplecării spre contemplație din partea examinatorului nu este decît corespondentul pierderii aurei din partea operei de artă reproductibile.

ORIGINAL ȘI REPRODUCERE

Patruzeci de ani după lucrarea lui Benjamin situația nu este, în ansamblu, prea diferită de cea pe care acesta o analiza în 1936. Contribuția reproducerii nu numai la difuzarea, ci și la producerea de opere de artă a devenit chiar mai mare. Fotografia influențează mai mult ca niciodată stilul picturii („fotorealismul"). Granița dintre opera de artă și produsul de serie a devenit incertă. Tradiția dada a dus la noi evoluții extreme. Din partea publicului, bunăstarea și timpul liber accentuează procesul. Totuși, prezicerile lui

[1] A se citi, de exemplu, introducerea lui Heine la a sa evocare a salonului parizian din 1831, unde sînt descrise, în cuvinte impresionante, situația lipsei de patrie a operelor de artă autonome și distracția publicului.

Scanned with OKEN Scanner

Benjamin nu s-au îndeplinit. Masa nu se arată mulţumită cu rolul care i-a fost rezervat, acela de copil care vinde ziare cu pretenţii de specialist şi de examinator distrat, oricît de distrată este ea realmente. Decăderea aurei, prin faptul că reproducerea tehnică răpeşte originalului unicitatea, nu s-a produs. Dimpotrivă, aura a fost ridicată la rang de obiect de adoraţie. Faptul că *Mona Lisa* poate fi astăzi reprodusă pînă la cele mai fine nuanţe nu îi împiedică pe milioane de oameni să se ducă în pelerinaj la original, care, de la distanţă şi în spatele geamului strălucitor, permite să se observe mult mai puţin decît orice modestă imprimare în culori[1]. Filmul, în care Benjamin, a văzut realizate în modul cel mai pozitiv noile tendinţe, nu a devenit în nici un caz forma artistică predominantă a epocii şi a întîmpinat dificultăţi declarate în contactul cu publicul. În vreme ce, dimpotrivă, instituţii în serviciul aurei, anume expoziţii de obiecte originale, aproape indiferent de felul lor, se bucură de o afluenţă enormă. Poate să rămînă în continuare o problemă deschisă dacă năzuinţa spre original urmăreşte ceva realizabil sau este numai o expresie

[1] În cele patru săptămîni în care tabloul a fost expus, în 1963, la New York au trecut prin faţa lui peste un milion de oameni. Într-o cronică despre acest eveniment se spune: „De la 7 februarie pînă la 4 martie 1963 *Metropolitan Museum* a fost templul religiei artistice ... Tabloul (aflat după sticlă antiglonţ) era flancat de doi paznici. Un funcţionar al muzeului îi poftea pe pelerini să meargă mai departe. Nimeni nu avea voie să stea pe loc în faţa sanctuarului, iar cei extaziaţi de privelişte erau imediat dirijaţi spre ieşire printr-un coridor lateral. Aproape în fiecare zi erau oameni care se aşezau din nou la coadă, care se întindea de-a lungul mai multor clădiri". Ceea ce se petrecea în sinea participanţilor la acest pelerinaj nu poate fi nici măcar bănuit: *„For all the quasi-religious order with which they came to view the holy relic, what was the quality of their experience?"* („În ciuda ordinii cvasireligioase cu care veneau să vadă relicva sfîntă, care era calitatea experienţei lor?") (în limba engleză în text). (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

a insatisfacției față de existența unidimensională a prezentului.

Problema felului în care poate fi receptată în mod adecvat opera de artă *istorică* este trecută cu vederea sau, în orice caz, nu-și află un răspuns categoric în reflecția lui Benjamin. Reproducerea poate, desigur, s-o priveze de *aura* sa, nu însă de mesajul său spiritual. Dimpotrivă, tocmai prin reproducere ești îndreptat cu și mai multă hotărîre spre mesaj, prin neutralizarea mediului în sensul lui Proust. Cum poate spectatorul modern să se ocupe de opera de artă istorică, dacă aceasta i se prezintă sub forma unei reproduceri? Această problemă, care ne interesează în mod deosebit în legătură cu cercetarea noastră, nu este abordată în mod expres de Benjamin și nici încercarea de a-i da un răspuns pe baza punctelor de vedere exprimate de el nu duce la vreun rezultat mulțumitor. Faptul că reproducerea poate, printr-o perspectivă anume aleasă, prin mărire etc., să interpreteze din capul locului, într-un anumit fel originalul, nu anulează în esență problema.

Ne putem aștepta ca transformările în privința receptării să iasă în evidență mai curînd în arta modernă. În orice caz, aceasta are o reacție foarte sensibilă față de asemenea demersuri. În pictura contemporană apare, bunăoară, de repetate ori, motivul alcătuirii unor combinații de tablouri clasice în stilul unor foi ilustrate (*Dia Serie*), în compoziții publicitare triviale și așa mai departe: expresie și critică a superficialității la care a dus inundarea modernă cu impresii de natură artistică, precum și pseudo-artistică. Totodată însă, și o critică la adresa tendinței crescînde de a înțelege opera de artă ca produs reproductibil [cf. *Peisaj statistic — 1969*, al lui George Deem[1] un fost

[1] George Deem (n. 1932), pictor american. În tablourile sale, prelucrează subiecte binecunoscute din operele vechilor maeștri (mai ales din realismul olandez al secolului al XVII-lea), reflectînd ironic asupra relației original-reproducere prin cuprinderea unor subiecte variate în același tablou (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

restaurator de la Metropolitan Museum, la P. Sager, *Neue Formen des Realismus* (*Noi forme ale realismului*), p. 37, ilustrația color 1]. Obiect favorizat al confruntării cu acest subiect este *Mona Lisa* a lui Leonardo.

Idolatrizarea capodoperei, ce și-a găsit expresia literară în celebra descriere a lui Walter Pater[1] din 1873, a ironizat-o încă M. Duchamp pe la 1920, înzestrînd-o pe *Mona Lisa* cu barbă (mai tîrziu artistul a executat o nouă reprezentare, de data aceasta neschimbată, a idolului, cu titlul *Mona Lisa rasée*). Artista olandeză Saskia de Boer[2] a confecționat busturi ale *Monei Lisa* din mase plastice, reunind apoi într-un tablou seria de idoli dezgoliți (Sager, *op. cit.*, il. 26). Aceeași operație a fost întreprinsă cu alt fetiș artistic, *Nefertiti* de la Berlin. Andy Warhole[3] a alăturat 30 de reproduceri ale *Monei Lisa* și a numit întreaga compoziție *„30 sînt mai bune decît una"*. S. Dali și-a adus contribuția la acest subiect printr-un autoportret gen Mona Lisa.

Valéry și Benjamin puteau, pe drept cuvînt, să se refere la faptul să distrugerea capacității de contemplare la observator este legată de fenomene similare în formele artei moderne. Făcea chiar parte din programul dadaiștilor să irite și să zădărnicească modul de a privi al publicului burghez, după părerea lor ideologizat și devenit pură convenție. Marcel Duchamp a ridicat, în mod ironic, un uscător de sticle și un pisoar la rangul

---

[1] Walter Horatio Pater (1839—1894), scriitor și critic de artă englez (N. tr.).

[2] Saskia de Boer (n. 1945), artistă plastică olandeză stabilită la Londra, reprezentanta unei plastici figurative situate între iconografia pop și iluzia hiperrealistă, care ironizează cultul pentru *star* degenerat în kitsch (N. tr.).

[3] Andy Warhole (Andrew Warhola, n. 1928), pictor american de origine cehă, reprezentantul cel mai de seamă al artei pop. Lucrările sale, anticipînd, prin „retragerea creativității", tendințele de la sfîrșitul anilor '60, cuprind întreaga sferă a cotidianului și banalului și sînt realizate îndeosebi prin procedee seriale (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

de obiect de contemplație. Hans Richter, care fusese atașat de Dada de la începuturi, își amintește:

„Desigur, nici «uscătorul de sticle» nici «pisoarul» (pe care M. Duchamp le expusese la New York) nu erau concepute ca artă... Cu ale sale *Ready-mades* Duchamp demonstra o realitate care era opusă lui *Laocoon* și lui *Venus din Millo*, ca purgativ împotriva unui prezent fals — și împotriva unei societăți care a dus la aceasta —, a unui prezent desfigurat pentru care Duchamp a găsit expresia corespunzătoare într-o *Mona Lisa* cu mustață".

Batjocorirea contemplației de către dadaiști își găsește corespondentul în alte domenii ale artei moderne, unde posibilitățile interiorizării și ale retrăirii sînt suprimate sau zădărnicite în mod conștient. Acesta este pretutindeni cazul obiectelor care îi sar parcă în fața privitorului, ca în film: în forma macrofotografiei, a perspectivei scurtate etc., lucruri pe care fotorealismul actual le face să acționeze cu predilecție. Acestui domeniu îi aparțin și opere la care, prin montaj și fragmentare, nu se înfăptuiește o construcție unitară. Chiar și forma, la care se recurge adesea, a imaginilor în serie folosește în mod regulat momente iritante, care întrerup o succesiune regulată a figurilor. În sfîrșit, sînt de amintit toate operele care vor să șocheze sau îl îndepărtează pe privitor prin teme, respectiv, materiale conștient dezagreabile.

Oricît de evidente sînt curentele ostile contemplației în arta modernă, în ansamblu atitudinea lor în acest sens nu este nicidecum clară. În ciuda intențiilor cu totul diverse, maeștri proeminenți ai artei moderne, precum Mondrian, Klee, Jawlenski, Baumeister etc. au comun faptul că mai degrabă adîncesc și mai mult, față de pictura secolului al XIX-lea, momentul contemplativ. Despre opere de Mondrian și Jawlenski s-a vorbit de-a dreptul ca despre obiecte de meditație. Astăzi și această direcție a artei moderne continuă să acționeze pe deplin, așa cum o arată, de exemplu, colecția Ludwig din Köln („*Arta anilor*

'60"), reprezentativă în felul ei, unde mai mult de jumătate din opere pot fi considerate ca aparţinînd acestui gen.

Dar chiar şi la orientările care aparent suprimă fundamentele contemplaţiei raportul nu este, în realitate, clar. Gestul lui Marcel Duchamp, prin care, după spusele contemporanilor, precum şi ale lui Benjamin, trebuia să se producă o distrugere a contemplaţiei, s-a transformat tocmai în contrariul său şi a dus la o idolatrizare pînă atunci inexistentă a obiectului concret. Un autor, căruia preistoria mişcării Dada îi este foarte cunoscută, descrie acţiunea actuală în felul următor: „Marcel Duchamp nu a preschimbat obiecte şi instrumente într-un limbaj imagistic, ci a reconstituit realitatea obiectuală originară. Tocmai această cuprindere a obiectelor neînsemnate, de uz zilnic, în sfera străină lor, a artei, conferă *Ready-made*-urilor sale o forţă iradiantă de fetiş" (O. Bihalji Merin, *Ende der Kunst im Zeitalter der Wissenschaft? (Sfîrşitul artei în epoca ştiinţei?)*, p. 29)[1].

---

[1] Din punct de vedere istoric, nu este probabil, cu totul exact să vorbim despre o transformare bruscă a semnificaţiei, întrucît, în realitate, acest mod de a privi lucrurile, aparent mai recent, s-a format încă înainte de dadaism. Martor principal este, în primul rînd, Rilke, în epoca *Malte Laurids Brigge* (1902—1910),* cu al său cult pentru obiectele disprețuite, exprimat în textele sale, care ar putea să fi fost scrise despre obiecte din anii '60 şi '70, ca, de exemplu, următoarea descriere a unui creion în mîinile unei vînzătoare ambulante pariziene: „Stătea foarte liniştită şi, crezînd-o ocupată, ca şi mine, cu examinarea lucrurilor înşirate, abia de îi dădeam atenţie. În cele din urmă, am început să mă simt neliniştit de vecinătatea ei şi, nu ştiu de ce, i-am privit dintr-o dată mîinile muncite, strînse în mod ciudat. Încetul cu încetul, a ieşit la iveală, din aceste mîini, un creion vechi, lung şi subţire; creştea şi creştea şi a durat foarte mult pînă cînd a devenit vizibil în întregime, vizibil în toată mizeria lui. Nu pot să spun ce anume, în această scenă, avea un efect atît de groaznic, dar pentru mine era ca şi cum s-ar fi desfăşurat în faţa mea un întreg destin, un lung destin, întrucît creionul nu mai creştea şi, tremu-

Scanned with OKEN Scanner

Același fenomen s-a petrecut și în domeniul literelor, unde banalități ale limbajului cotidian sînt stilizate în formă poetică, pentru a compromite încremenirea în convenție a poeziei culte. Punerea pe același plan a unui vers ca *„E pace peste toate culmile"*[1] și a unui slogan, precum *„Persil rămîne Persil"*[2] (formularea batjocoritoare a lui J. Ritter) nu numai că a evidențiat o absurditate, ci, mai mult, limbajul publicitar a devenit un fel de fetiș verbal cu o pretenție estetică proprie.

Modul de a privi corespunzător asemenea lucruri se află, astăzi, la baza multor domenii ale artei plastice moderne, și anume peste tot unde obiecte de uz comun, imitații de obiecte uzuale, dar și simple materiale și structuri de materiale sînt ridicate la rangul de obiect de meditație

---

rînd încetișor, se înălța din singurătatea acestor mîini goale". Pe acest fundal, gestul lui Duchamp a primit o altă semnificație decît cea pe care o avea pentru el și pentru publicul său; tot așa s-a rezolvat problema pe care și-a pus-o el însuși, anume dacă are rost să repete gestul. Întrebarea ar fi trebuit să primească un răspuns clar negativ, dacă ar fi fost în joc numai o provocare. Arta plastică contemporană îl repetă pe Duchamp, în mod constant, în măsura în care renunță cu totul la caracterul ei figurativ și idealist și îl înlocuiește cu un fel de regie exercitată asupra obiectelor. Cu privire la cultul obiectelor disprețuite vezi și afirmația mai jos citată (p. 185) a lui Rilke, care nu întîmplător se servește de modul de exprimare „franciscan". Tradiția ascetică este limpede și la Van Gogh, care, încă în 1887, picta o natură moartă reprezentînd o pereche de ghete rupte.

* *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (1910), roman liric de Rainer Maria Rilke. Rilke venise la Paris în 1902, unde a trăit, cu o scurtă întrerupere (1903—1904), pînă la publicarea romanului (pînă în 1906, ca secretar al lui Rodin). Problematica romanului cuprinde atît de multe aspecte dezbătute de Rilke în scrisorile sale din această epocă, încît Malte este identificat de mulți comentatori cu Rilke însuși. Romanul a fost tradus în românește de Lidia Stăniloaie, Editura Univers, București, 1982.

[1] Versuri din *Wandrers Nachtlied (Cîntecul nocturn al drumețului)*, de J. W. Goethe *(Über allen Wipfeln ist Ruh)* (N. tr.).

[2] *Persil bleibt Persil*, slogan publicitar din Germania (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

(aceasta este o posibilitate estetică instituită programatic de publicitatea comercială). Uscătorul de sticle al lui Duchamp a devenit un fel de Don Quijote melancolic printre obiecte. Istoria artei a integrat între timp pe deplin dadaismul, astfel încît autorul citat mai sus poate să vorbească cu candoare de un dadaism „clasic".

Idolatrizarea produselor manufacturate în arta modernă are corespondențe în domeniul arheologiei și, de aceea, trebuie să ne preocupe și în continuare. Ea demonstrează, în orice caz, că, într-un fel, contemplația a pătruns din nou, pe ușa din dos. Numai că acum idolatrizarea nu mai are ca obiect conținuturi, ci suprafețe, pe care experiența se cantonează, și mai intens decît înainte, în direcția esteticului. Un fenomen întru totul analog se produce în domeniul dramaturgiei unde teatrul absurdului, de exemplu al lui Beckett, a căpătat un caracter pe deplin meditativ. Fenomene asemănătoare prezintă și muzica contemporană.

În acest context, o privire asupra artei moderne este interesantă și pentru că polemica împotriva concepției idealiste despre artă din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea a dus aici la forme care, în locul contemplației vizuale, dau naștere, în rîndurile publicului, unui ecou mai direct și mai intens. Și acest fapt își are începutul în epoca dadaismului timpuriu, însă a dobîndit o însemnătate mai generală abia după cel de-al doilea război mondial. Se tinde acum spre cuprinderea observatorului în operă, fie spațial, fie prin participarea la o acțiune. Distanța dintre operă și spectator, care mai stăruia și în contemplația estetică, ca rămășiță de atitudine meditativă, este astfel suprimată. Dar iarăși nu poate fi vorba de pură distragere și distracție. Dimpotrivă, *environments*[1] și *happenings*[2] au mai mult un pronunțat

---

1 *Environments* („ambianțe"), curent în arta anilor '60, anticipat de dadaismul lui Schwitter și de unele aspecte ale suprarealismului anilor '30 și reprezentat mai ales de americanul Eduart Kienholz (n. 1927. Prin „tablouri" aranjate din obiecte de uz comun, se urmărește — cu pretenții moralizatoare —

caracter meditativ. *Environment*-ul indică acest lucru adesea printr-o extremă sărăcie de motive şi printr-o atmosferă de intensă concentrare. În mod analog, *happening*-ului îi este caracteristică o mare cheltuială de timp pentru o acţiune neînsemnată şi o repetare continuă a identicului. Gesturile lui capătă, fiind de o extremă absurditate exterioară, o înfăţişare de-a dreptul rituală. Declaraţiile primilor organizatori de *happening* despre intenţiile lor nu sînt limpezi. Chiar dacă va fi avut, iniţial, în vedere un element critic şi, mai mult, satiric, în orice caz acesta a cedat cu totul între timp în favoarea celui cvasiritual (Wolf Vostell[3], la O. Bihalji-Merin, *op. cit.*, p. 79). În ultimii ani pot fi observate noi tendinţe, ce e drept, parţial anticipate de M. Duchamp, care vor dobîndi, poate, în viitor o şi mai mare importanţă, anume transferul de forme de receptare ştiinţifică în sfera esteticului (vezi mai jos, p. 201).

Contemplaţia corespunde, în cazul spectacolului, unei concepţii idealiste despre artă, conform căreia artistul creează pornind de la o reprezentare interioară. Benjamin credea că poate furniza o alternativă în locul acestei învechite forme de examinare: „Arhitectura a furnizat, de cînd lumea, prototipul operei de artă a cărei receptare are loc într-o atmosferă de distragere şi în cadrul unei prezenţe colective. Legile receptării ei sînt cele mai bogate în învăţăminte". Adevărat în această concepţie este faptul că arhitectura

---

crearea unei atmosfere deprimante, triviale, maladive, expresie a decăderii valorilor în societatea de consum (N. tr.).

[2] *Happenings* („întîmplări"), curent artistic al anilor '60, care se revendică mai ales de la dadaism şi de la suprarealism. Termenul a fost introdus de americanul Allan Kaprow (n. 1927). Ca şi la *environments*, se urmăreşte, cu aceleaşi procedee, crearea de „situaţii' (asemănătoare cu situaţiile dramatice) (N. tr.).

[3] Wolf Vostell (n. 1932), grafician german şi reprezentant al unei variante a *happening*-ului *(décolage-happening)* (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nu a putut fi niciodată percepută vizual, prin distanțare față de operă, cum este perceput un tablou, și că ea implică atît experiența corporală, cît și spațială, care se obține mișcîndu-te în monumentul de arhitectură și în jurul său. Aici avem de a face, în primul rînd, cu o deosebire de gen. De aceea, din nou diferit este cazul muzicii, unde ascultătorul se identifică, ca să spunem așa, cu mișcarea vibratorie și, în consecință, nu se află față de muzică la aceeași distanță ca față de pictură și sculptură. Din muzică face, apoi, parte, din cele mai vechi timpuri, receptarea colectivă de către un public mai larg. Fapt este că și trăsături ale receptării arhitecturii și muzicii au trecut astăzi în sfera artelor figurative și că în aceasta rezidă un declin al poziției tradiționale idealiste. Este însă incorect să legăm receptarea arhitecturii de distragerea observatorului și să realizăm această receptare pur și simplu prin obișnuință. Desigur, există efecte inconștiente care, cu timpul, pot să pornească de la arhitectură; ca fenomen conștient însă, și „parcurgerea" (*Begehen*) arhitecturii reclamă concentrarea interioară a publicului. (Parcurgerea este un termen al limbajului arheologic, prin care se înțelege un mers atent și concentrat prin locuri antice sau printre monumente arhitectonice, pentru a te familiariza cu o structură de cele mai multe ori fragmentară. Cu acest sens este folosit cuvîntul, de exemplu, de către Buschor, *Indicații pentru pelerinii Acropolei*).

Să ne întoarcem, în sfîrșit, la întrebarea pusă mai sus: ce rezultă din toate acestea pentru examinarea adevărată a operei de artă? Ca rezultat sigur putem reține faptul că forma contemplației estetice, de inspirație winckelmanniană, nu este istoricește obligatorie pentru arta mai veche. În această privință, ea nu este ceva absolut, ceva care să poată să pretindă a avea o valoare eternă. Ce e drept, depinde încă de atitudinea meditativă mai veche, pe care o transferă totuși mai mult în sfera general-esteticului. Este corespondentul istoric al fenomenului, care constă în aceea că

Scanned with OKEN Scanner

operele îşi pierd funcţia lor istorică, în ce priveşte conţinutul, şi devin opere de artă de muzeu. Aici se afla, de la bun început, un element dezangajant, independent de faptul că şi practica era problematică, aşa cum o arată deja critica lui Herder, Goethe şi Moritz.

Nu poate fi pe deplin evaluat felul în care experienţele artei moderne se vor repercuta asupra receptării operelor trecutului. Idolatrizarea produselor manufacturate, care se dezvoltase odinioară cu privire la obiectele de uz comun, după modelul contemplării operelor de artă, se răsfrînge acum, invers, în sens fetişizant asupra contemplării operelor de artă şi are, în egală măsură, urmări evidente în muzeistică. Sălile muzeului sînt, mai nou, de obicei, artificial întunecate, obiectele strălucesc sub un *spotlight* (pete de lumină) magic, care produce efecte de lumină fixe şi umbre încremenite. Această prostie este nocivă, mai ales pentru monumentele greco-romane: antichitatea clasică devine astfel un fel de cultură rupestră. Noul tip de muzeu, pe care l-am putea denumi o „peşteră a minunilor istorice" îşi exercită influenţa înapoi asupra artei contemporane, în care, de cîţiva ani încoace, joacă deja un rol acele *arrangements* în formă de grote destinate cultului. Nu este exclus — şi ar fi în concordanţă cu sensul receptării moderne — ca într-o bună zi opere de artă istorice să fie cuprinse în *environments* sau *happenings* cu caracter ritual. Deficitul de contemplaţie se transformă într-un surplus de acţiune. Comportamentul convenţional, ritual, al publicului la vizitarea unui muzeu reprezintă, de pe acum, în mod cert, un *happening*, care ar putea să ofere artiştilor moderni destul material pe care să-l transforme şi să-l înstrăineze. În ceea ce-i priveşte în mod special pe arheologi, s-a propus deja, în glumă, un *happening* anti-arheologic, în cadrul căruia publicul ar avea ocazia să îngroape obiecte ale Muzeului Academic de Artă în Hofgarten de la Bonn.

În activitatea arheologică reiese adesea de la sine că pura contemplaţie vizuală trebuie comple-

Scanned with OKEN Scanner

tată printr-o activitate mai concretă, de exemplu prin munca de restaurare. Pe de altă parte, discutarea metodico-ştiinţifică a operei rămîne, în ciuda observaţiei dispreţuitoare a lui Valéry, un mijloc legitim, ba chiar necesar, al analizei estetice, dacă admitem că aceasta nu trebuie să devină cu totul iraţională. În calitate de ghid ştiinţific, ea reprezintă, în acelaşi timp, o posibilitate de a înlesni unui public mai larg o concentrare colectivă şi, în acest fel, o impresie desăvîrşită. Este, fără îndoială, adevărat că *aura* nu poate fi astfel captată. Un examen mai atent arată că aproape toate observaţiile estetico-ştiinţifice cu privire la o operă, chiar şi cele despre forma ei, sînt posibile şi în cazul cînd se fac asupra unei reproduceri complete şi fidele. Oricît este de dorit, în sine, ca ghidajele ştiinţifice să se întreprindă în faţa originalelor, ele nu presupun nicidecum, conform textului lor, existenţa unor originale, ci s-ar putea desfăşura la fel de bine şi în faţa unor reproduceri. Aceasta mai ales astăzi, cînd, dată fiind starea în care se află interesele ştiinţei, însuşirile formale au mai mică importanţă faţă de problemele puse de istorie. Nu există nici un motiv care să ne oblige să răspîndim reproducerile în locul originalelor, care urmează apoi să servească pur şi simplu ca obiecte ilustrative.

Pentru a evita neînţelegerile, aş vrea să răstorn, încă o dată, dialectic, această reflecţie. Căci ar putea să se nască uşor impresia că originalului ar trebui să i se acorde o valoare relativă, deoarece, în actualele condiţii, aceşti „struguri" sînt prea acri.

În măsura în care originalul reprezintă o autoritate artistică, el întruchipează, ca să spunem aşa, în mod personal, puterea de convingere a operei de artă. Desigur, nu trebuie afirmat că opulenţa şi năvalnica intensitate a penelului lui Rembrandt ar putea fi redate de o cromotipie perfectă sau farmecul plin de viaţă al unei sculpturi greceşti, de un mulaj opac de gips. Dimpotrivă, apare chiar pericolul falsificării, care la fotografie, de exemplu, este mereu prezent. Se poate însă spune, pe drept cuvînt, că studiile istorico-artis-

Scanned with OKEN Scanner

tice nu sînt încă, după cît se ştie, destul de intim legate de original, atîta cît acesta este o „autoritate artistică". Din contră, ele se comportă faţă de original cam ca reproducerile.

Acea latură a ştiinţei artei care se apropie cel mai mult de original ca atare este aşa-numita pricepere, care poate fi însă tocmai cea mai puţin obişnuită a se exprima într-o formă articulată. Ea se exprimă cel mai adesea doar în atribuiri sau neatribuiri laconice sau în constatarea că ceva este original sau copie de mînă.

Trebuie să mai reflectăm şi asupra unui alt lucru, care pentru fenomenul originalului pare a fi instructiv: după cîteva contacte cu originalele unei epoci, ale unei şcoli sau ale unui maestru, însuşirile originalului pot fi sugerate, cel puţin în parte, prin intermediul unei reproduceri. Orice arheolog de competenţă medie este, în acest caz, în stare să facă în faţa fotografiei unei descoperiri recente anumite consideraţii despre modul de lucru, suprafaţă, patină etc.

Totuşi acţiunea originalului este, şi din punct de vedere estetic, mai inspiratoare decît cea a copiei. Se întîmplă adesea ca, privind originalul, să capeţi impulsul spre o observaţie care poate fi verificată şi în faţa unei reproduceri. Dar impulsul însuşi n-ar fi putut să-l dea reproducerea.

Printre altele, o reflecţie critică ce nu este întotdeauna făcută la timp: avem noi *cu adevărat* originalul? Trebuie admis că, de cele mai multe ori, acest lucru nu se întîmplă, dacă trebuie ca, înainte de toate, efectele suprafeţei să fie acelea care îi determină valoarea, desăvîrşirea sa artistică. În cazul sculpturilor de marmură antice avem, desigur, doar o stare intermediară, întrucît opera desăvîrşită era pictată şi lustruită cu ceară. Cît de mult sînt transformate, în această privinţă, operele printr-o restaurare modernă nu este nici un secret pentru specialişti.

Despre original, copie, reproducere se pot face nesfîrşite consideraţii, pentru că ele nu sînt într-o relaţie rigid-mecanică, cum crede profanul, ci în una dialectică. Şi aceasta chiar şi numai

Scanned with OKEN Scanner

din cauză că reproducerea din punct de vedere tehnic perfectă și cu totul mai servilă introduce un element de interpretare, de exemplu, cromotipiile cele mai fidele, prin aplatizarea structurii materiale. Mijlocul de reproducere cel mai obișnuit, fotografia, este, într-adevăr, un model de arbitrar interpretativ. Deja Oscar Wilde observa: „Vacile se lasă cu cea mai mare plăcere fotografiate și, spre deosebire de arhitectură, stau și frumos, nemișcate". După cum se știe, unele fotografii de opere de artă și de obiecte arheologice sînt databile pe baza propriului lor stil.

Nu putem să urmărim aici, în continuare, relația dintre original și reproducere, ci trebuie să ne mulțumim, în încheiere, cu o comparație. Se petrece cu originalul, în măsura în care acesta este individual și reprezintă o autoritate artistică, același lucru ca și cu o carte și autorul ei. Cartea în sine poate fi înțeleasă fără să-l fi văzut pe autorul ei. Dacă mai faci și personal cunoștință cu el, atunci și înțelegerea cărții dobîndește o dimensiune mai adîncă, fără să se schimbe ceva în mesajul ei.

A face din aură un obiect al experienței concrete este o problemă aparent fără soluție. Nu înseamnă că negăm existența sau valoarea aurei dacă observăm că vînătoarea actuală după aceasta are, în mare măsură, un caracter iluzoriu și necritic. Pentru conștiința istorică este indispensabil să se reconstituie ierarhia operelor, devenită confuză în arta modernă, așa-zisă autonomă. Policlet spunea că munca devine cea mai grea atunci cînd lutul folosit ajunge la grosimea unei unghii și, mai departe, că desăvîrșirea rezultă din multe proporții, dintre care chiar și cea mai mică poate fi hotărîtoare.

Leonardo a lucrat, se spune, trei ani la portretul Monei Lisa, o locuitoare florentină necunoscută. În cazul operelor cu un caracter atît de sublim, originalul poate să creeze o valoare *artistică* superioară și de neînlocuit, căreia îi corespund din partea observatorului anumite capacități artistic educate ale receptării; ele presupun,

Scanned with OKEN Scanner

printre altele, şi aşa-numita „pricepere" (*Kennerschaft*), dar nicidecum numai acest lucru. Sînt aceleaşi capacităţi de care e nevoie şi pe tărîm literar pentru a legitima istorica diferenţă dintre „Este pace peste toate culmile" şi „Persil rămîne Persil".

În cazurile la care ne-am referit, originalul reprezintă o valoare artistică concretă, care, la un privitor pregătit, înlesneşte anumite experienţe spirituale. Autoritatea originalului, aura în sensul lui Benjamin, nu se întemeiază nicidecum exclusiv — şi nici măcar precumpănitor — pe aceste însuşiri artistice şi spirituale. Chiar şi obiecte cu totul lipsite de valoare artistică, de exemplu inscripţii sau obiecte uzuale, de care sînt legate amintiri istorice, o secure de execuţie, bunăoară, sînt originale istorice a căror aură nu poate fi reprodusă. Că în afară de cei artistici acţionează şi cu totul altfel de factori, se vădeşte, printre altele, în problematica proprietăţii asupra operelor de artă.

OPERA DE ARTĂ CA PROPRIETATE MATERIALĂ

Ca şi în cazul analizei turismului, s-ar cere şi aici să pornim de la fenomene contemporane care fac să apară limpede arzătoarea actualitate a subiectului. Creşterea preţurilor pe piaţa operelor de artă, furturile de opere, săpăturile de jaf au luat în ultimii 25 de ani o extindere care nu are nici un corespondent în istoria universală. Doar în ceea ce priveşte achiziţionarea unor opere de artă în timp de război şi presiune politică nu au fost egalaţi unii comandanţi de oşti sau demnitari romani, de asemenea şi Napoleon în epoca modernă. Această aviditate de a poseda originale se află într-o curioasă contradicţie cu teoria modernă despre esenţa operei de artă. Definiţia idealistă a artei, valabilă încă şi astăzi, face ca opera de artă să apară în mare măsură ca independentă de proprietate. „Arta este o reprezentare,

Scanned with OKEN Scanner

adică o activitate prin care se înfăţişează ceva interior, spiritual"[1]. Dacă aceasta ar fi adevărat, ceea ce aştepta Benjamin ar fi trebuit să fie deja un fapt aproape împlinit: ca în epoca perfectei reproduceri cu mijloace tehnice, proprietatea asupra operei de artă să-şi piardă importanţa, de vreme ce mesajul spiritual poate fi multiplicat după plac[2].

Proprietatea asupra unei opere de artă ar trebui să fie tot atît de indiferentă ca aceea asupra unui manuscris care este deja tipărit. De fapt, însă, lucrurile nu stau nicidecum aşa şi, după cum ştim, chiar în privinţa manuscriselor se practică un cult al originalului. Trebuie deci să luăm în consideraţie problema „artă şi proprietate" în general; de data aceasta, analiza istorică trebuie să preceadă descrierea situaţiei actuale.

Definiţia idealistă proiectează în istorie un concept de artă absolutizat, care pentru epocile mai vechi nu este cîtuşi de puţin operant. Societatea homerică, de exemplu, nu cunoaşte nici o operă de artă emancipată de funcţii exterioare şi a cărei valoare să se epuizeze într-un mesaj artistic. Operele de artă menţionate în poemele epice au de cele mai multe ori un caracter de ustensile, iar ideea proprietăţii determină chiar valoarea lor artistică. Ceea ce le ridică peste masa obiectelor de uz comun este munca artistică şi materialul preţios, deci, laolaltă, valoarea ca trăsătură esenţială a proprietăţii. Operele de artă

---

[1] K. O. Müller, 1830. Vezi, de exemplu, pentru validitatea actuală a acestei fraze, chiar un autor îndatorat materialismului istoric, precum H. H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware (De la opera de artă la marfă)*, 1972, p. 114 şi urm. Definiţia mai modernă a artei ca punere în funcţiune a creativităţii, definiţie anticipată de K. Ph. Moritz, generalizează doar momentul subiectiv al definiţiei idealiste.

[2] În arta modernă aceasta este adesea şi baza acceptată a producţiei, de exemplu, în cazul fotografiei, în cel al operelor efemere difuzate prin fotografie — printre altele, imagini trasate în nisipul deşertului —, în cel al producţiei mecanice de serie etc.

Scanned with OKEN Scanner

erau create în ideea proprietății, fie pentru vistieria personală a nobilului homeric, fie pentru expunere în sanctuare. Opera de artă predominantă a epocii este marele trepied de bronz, o formă care este de-a dreptul o ilustrare simbolică a proprietății, întrucît trepiedul servește, în epoca premonetară, ca bază de schimb și ca monedă uzuală. Tema proprietății este, în parte, prezentă în vasele funerare, depuse lîngă defunct, ca daruri ale acestuia. Printre acestea sînt, în mod semnificativ, reprezentate tipurile de vase care servesc conservării, precum pyxide, amfore, chiupuri pentru cereale etc., sau care, altfel, pot fi interpretate ca *status-symbols* (precum imitațiiile de trepiede din lut). Printre acestea se află și pirostrii și frigări de bronz, care, de asemenea, se găsesc în morminte. În numeroasele bronzuri votive din sanctuare nu calul ca atare este reprezentat, ci — conform funcției religioase a acestor statuete, care constituie o parte a proprietății zeului — mai curînd calul ca obiect de proprietate, anume în calitate de cal de atelaj. Valoarea materială și valoarea artistică nu se pot despărți. Arta ca factor ideal nu este un mesaj interior, ci virtuozitate și iscusință artistică, chiar și prospețime a reprezentării, care sporește valoarea materială. Din ideea de proprietate provine și o a doua valoare ideală pe care opera de artă homerică poate s-o aibă. Aceasta este amintirea unor mai vechi proprietari importanți, adesea personaje mitice care dau operei moștenite un nimb aparte. Genealogia, ca o categorie a structurii familiale aristocratice, este transferată aici în operele de artă. În cercetarea actuală părerile sînt împărțite cu privire la chestiunea dacă și cît de mult s-a eliberat „arta" în cultura greacă de funcții materiale și de conținut. Desigur, arta greacă demonstrează, în acest sens, față de culturile mediteraneene mai vechi, trăsături puternic emancipate, astfel că, privită retrospectiv, ea apare lesne ca „artistică". Apoi, se mai răsfrînge încă asupra noastră faptul că Winckelmann și Goethe vedeau încorporat în antichitatea greacă un ideal estetic absolut.

Scanned with OKEN Scanner

Că aceasta nu este adevărat o arată orice încercare de a transfera concepte artistice moderne în antichitate: de fiecare dată se ajunge la contradicţii de nerezolvat cu faptele cunoscute. O artă autonomă în sens modern nu a existat, după părerea mea, în nici o epocă din antichitate. Datele sporadice, adesea aduse în discuţie pentru a dovedi contrariul, sînt prea izolate pentru ca însemnătatea lor să fie pe deplin evidentă. Un grup mai consistent de mărturii coerente, pe care le-a studiat H. Jucker şi care provin din secolele I î.e.n.-I e.n., deci dintr-o epocă relativ tîrzie, permit să se recunoască trăsături „autonome", cel mult în fragmente.

În vreme ce mărturiile clasice şi elenistice cu privire la tema proprietăţii asupra obiectelor de artă sînt prea sporadice şi neunitare pentru a putea fi explicate aici fără digresiuni metodice, pentru epoca republicană tîrzie avem unele date clare, datorate în primul rînd lui Cicero. De aici reiese în mod limpede că pentru romanul de vază operele de artă ţin de domeniul luxului ambianţei sale, prin care el îşi manifestă ambiţiile sociale şi politice. Corespondenţa lui Cicero ne permite să observăm că acesta nu achiziţionează nici o operă de artă pentru opera în sine, ci ea este concepută ca podoabă, conform unui program prestabilit, pentru anumite încăperi, gymnasium, bibliotecă etc. O scrisoare detaliată a lui Cicero către fratele său Quintus (*ad Q. fr., 3, 1*), care, guvernator fiind, era plecat şi ale cărui proprietăţi le vizitează, trădează aceeaşi atitudine. Una din vile îi place în mod cu totul deosebit pentru că noul portic cu coloanele sale lustruite iradiază *summa dignitas*. Despre statuile de filozofi scrie, în glumă, într-un alt pasaj, că se potriveau aşa de bine cu peretele de iederă, de parcă ar fi fost arhitecţi de grădini la lucru. În discursul său contra jefuitorului de opere de artă Verres, Cicero menţionează un obicei cît se poate de instructiv în ceea ce priveşte funcţia publică a operelor de artă. În oraşul Messana un anume Gaius Heius are, în

Scanned with OKEN Scanner

sanctuarul căminului său, patru statui, printre care un Eros zămislit de mîna vestitului Praxitele. Statuia i-a smuls-o Verres, printr-o cumpărare fictivă, în condiţiile unor ameninţări constrîngătoare. Această nedreptate este într-o evidentă contradicţie cu comportamentul corect al funcţionarilor romani, care împrumută opere de artă pentru a înfrumuseţa cu ele jocurile de sărbătoare organizate de ei pentru popor, dar le restituie după aceea. Cicero spune în discursul ţinut în 70 î.e.n. (*In Verrem*, II, 4,3): „Cum venea cineva dintre noi la Messana, pe acestea se ducea să (le vadă de obicei. În fiecare zi ele puteau fi văzute în voie de toată lumea. Casa era o podoabă deopotrivă pentru stăpînul ei, ca şi pentru oraş. Caius Claudius, a cărui edilitate ştim că a fost de o deosebită strălucire, s-a folosit de acest Eros cît timp a ţinut forul împodobit în cinstea zeilor nemuritori şi a poporului roman şi, fiindcă era oaspete Heilor şi protector al poporului mamertin, aşa cum s-a bucurat de bunăvoinţa lor cînd i l-au împrumutat, tot aşa de grijuliu s-a arătat şi el să-l dea înapoi. Nu demult, judecători — dar ce zic eu nu demult — din contră, de curînd, mai deunăzi, am văzut oameni de vază (*homines nobili*) din aceia care au împodobit forul şi bazilicile nu cu prăzile provinciilor, ci cu podoabele (*ornamenta*) prietenilor, cu lucrări împrumutate de la oaspeţi, nu cu cele furate de la răufăcători. Totuşi, aceştia înapoiau fiecăruia statuile şi podoabele lor, nu duceau, apoi, acasă, şi în vilele lor lucrurile (*signa atque ornamenta*) luate pentru patru zile de sărbătoare, sub pretextul edilităţii, din oraşele aliaţilor şi ale prietenilor[1]". Funcţia operei de artă de a constitui o parte componentă a luxului ornamental şi de a servi, împreună cu acesta, unei reprezentări politico-religioase iese la iveală şi în aprecierea jafului de opere de artă. Ceea ce îi impută Cicero lui Verres este faptul că acesta din urmă face uz în mod privat de statuile furate,

[1] Traducere Daniel Ganea, în Marcus Tullius Cicero, *Opere alese*, vol. I, ediţie îngrijită de G. Guţu, Bucureşti, 1973, p. 158 (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

întrucît le expune în grădinile şi atriile sale (II, 1, 19). Dacă un alt roman face aşa ceva pentru stat, dar le poartă cu sine în triumf şi în cele din urmă le expune în pieţele publice, aceasta este în ochii lui Cicero ceva cu totul lăudabil. De aceea, el nu are nici un fel de reţinere în a-i da lui Verres ca strălucit exemplu contrar pe rău-famatul Lucius Mummius[1], distrugătorul vechiului Corint, pentru că acela a predat statului prada sa de opere de artă (II, 1 21). În epoca imperială timpurie, această reflecţie a fost într-un rînd formulată chiar ca o doleanţă politică. Era cunoscut un discurs mult admirat al influentului M. Agrippa[2], în care acesta se pronunţa pentru expunerea publică a tuturor statuilor şi tablourilor; după părerea lui Pliniu, cel care relatează faptele, acest lucru ar fi fost mult mai bun decît exilarea lor la proprietăţile de la ţară.

Nepotul aceluiaşi Pliniu ne furnizează, în corespondenţa sa, un alt exemplu interesant pentru contextul publicităţii politice în care trebuie văzută proprietatea romanilor asupra operelor de artă. După cum relatează într-o scrisoare, el a achiziţionat o statuie de bronz în stil realist înfăţişînd un bătrîn. După descriere, este vorba de reprezentarea unui pescar bătrîn, aşa cum apare în seria de cópii care ni s-a păstrat (aşa numitul *Seneca* de la Luvru) şi care este considerată ca un exemplu antic de *l'art pour l'art*. Pliniu însă ar dori să dea chiar şi unei asemenea opere de gen o funcţie publică: „Cu ceea ce mi-a revenit dintr-o moştenire am cumpărat de curînd o statuetă corintică [...]. Statueta reprezintă un bătrîn în picioare; oasele, muşchii, nervii, vinele, pînă şi ridurile parcă au viaţă; părul rar şi dat pe spate,

[1] Lucius Mummius Achaeus (sec. al II-lea î. e. n.), consul în 146 î. e. n., învingătorul Ligii aheene. A distrus în 146 î. e. n. Corintul (Vell., 1, 13; Pol., 42,7) (N. tr.).

[2] Marcus Vipsanius Agrippa (c. 63 î. e. n. — 12 e.n.), general şi om politic roman, partizan, prieten apropiat şi sfetnic al lui Augustus. A înălţat mai multe monumente la Roma pe cheltuială proprie (N. tr.).

fruntea largă, faţa brăzdată, gîtul slab; braţele atîrnă fără vlagă, pieptul căzut, stomacul supt. Privită din spate, atît cît poţi aprecia din spate, îi dai aceeaşi vîrstă. Şi bronzul, aşa cum îl arată culoarea naturală, este foarte vechi. Pe scurt, totul este aşa încît să poată atrage privirea unui cunoscător şi să placă unui profan. Aceasta m-a determinat să o cumpăr, deşi sînt un amator. Am cumpărat-o însă nu ca să o am în casă — căci pînă acum nu am nici o statuetă corintică în casă —, ci ca să o aşez într-un loc foarte frecventat în ţara noastră, poate chiar în templul lui Iupiter, deoarece mi se pare un dar demn de un templu, demn de un zeu. Prin urmare, aşa cum faci tu de cîte ori te rog eu ceva, ia asupra ta această sarcină şi comandă de pe acum un soclu dintr-o marmură care îţi place ţie şi pe care să figureze numele meu şi funcţiile mele, dacă vei socoti că şi acestea trebuie adăugate."[1]

De obicei, valoarea operei de artă constă — dată fiind funcţia acesteia în luxul ornamental — nu atît în mesajul formal, cît mai degrabă, în conţinut şi în costul materialului şi al execuţiei. (De aceea, Verres şi acuzatorul său nu fac nici un fel de deosebire între statui şi tacîmuri de argint, covoare etc.) Şi în acest context, opera de artă este, în esenţă, obiect de proprietate materială, cu un prestigiu deplin atunci cînd este vorba de un original. În literatura epocii imperiale este vorba, în mod semnificativ, aproape întotdeauna de originale ale maeştrilor clasici de primă mînă, deşi tradiţia arheologică permite să se cunoască rolul predominant al còpiilor. Că de fapt se prefera totuşi originalul o demonstrează operele clasice descoperite la Roma, precum şi încărcăturile navelor scufundate. Preţurile oferite de amatori, menţionate în literatură, uneori fantastice, permit să se observe că aura autenticităţii era pentru proprietarul roman demnă de sacrificii băneşti considerabile. Friedländer aduce numeroase măr-

[1] Traducere Liana Manolache, în Caius Caecilius Plinius Secundus, *Opere complete*, Bucureşti, 1977, p. 97—98 (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

turii cu privire la faptul că genealogia operelor de artă, adică nimbul legat de ea, transmis de foşti proprietari celebri, avea încă în epoca imperială o valoare considerabilă. Aceasta era valabil şi pentru vechimea obiectelor în sine şi acest motiv putea la rîndul său să devină o valoare estetică. Astfel, bunăoară, paharele de argint cu decoruri în relief erau apreciate în mod deosebit (dacă figurile erau tocite prin folosire îndelungată. Din păcate, nu ştim aproape nimic despre comerţul cu opere de artă. Nu poate însă să se fi deosebit în esenţă de comerţul cu mobile şi cu obiecte de valoare.

Atîta vreme cît opera de artă este, înainte de toate, obiect de proprietate care îşi dobîndeşte prestigiul prin muncă artistică, material scump, genealogie a proprietarilor lungă şi vestită, valoarea sa este în mod preponderent legată de original. Dacă este necesară o copie, atunci este posibil, la nevoie, să se mai facă un exemplar, manual. Reproducerea optică într-un alt mediu de reprezentare, cum ar fi copia unei statui, este aici fără sens, întrucît ea nu poate să preia funcţia originalului. În măsura în care proprietatea asupra operelor de artă are o semnificaţie reprezentativă, originalul a rămas, de aceea, pînă astăzi, de neînlocuit. Aceasta este valabil pentru proprietatea principilor europeni de la Renaştere încoace, ca şi pentru colecţionarii moderni din America şi Japonia. În colecţiile mai vechi, care nu fac nici o deosebire între lucruri de preţ, curiozităţi şi opere de artă, originalul are deja o valoare esenţială, chiar înainte de a fi vorba de artă sau de valoare artistică în general.

La fel stau lucrurile cu colecţiile umaniştilor, care, de asemenea, ţineau mai puţin la artă ca valoare formală decît la antichitatea autentică. Hans Jakob Fugger[1], care, începînd din 1565, a

[1] Hans Jakob Fugger, unul dintre membrii celebrei familii de bancheri din Augsburg, care au sprijinit financiar în sec. al XVI-lea pe mai mulţi principi şi papi, dar mai ales pe Carol Quintul şi pe Habsburgi (N. tr.).

creat pentru Albrecht de Bavaria *Antiquarium*-ul din München, a dat agentului său italian instrucţiuni stricte de a cumpăra numai originale. Nici obiecţiile acestuia, cum că originalele sînt în cea mai mare parte distruse şi incomplete, nu-l fac să-şi schimbe gîndul. Ducele nu voia să aibă statui frumoase şi întregi, ci antichităţi. În actele latineşti ale *Antiquarium*-ului se vorbeşte de sculpturi ca „*admiranda sacrae vetustatis monumenta*[1]“ şi de colecţie ca „*aula venerandae antiquitatis*[2]“. Aura originalului nu se află aici în nici un fel de legătură directă cu valoarea artistică a unei opere; ea i s-ar cuveni, de exemplu, în aceeaşi măsură, şi unei inscripţii autentice sau a unui obiect de uz comun din antichitate.

Noua apreciere a artei, ca realizare creatoare, generalizată de la Renaşterea italiană încoace, introduce, pe de o parte, ideea emancipării operei de artă de funcţia sa şi duce, pe de altă parte, în consecinţă, la interpretarea sa ca mesaj şi la reproductibilitatea sa cu mijloace tehnice. Astfel văzut, fenomenul ar fi trebuit tocmai să submineze semnificaţia originalului; în realitate i-a adăugat totuşi un nou aspect valoric. Este în natura lucrurilor ca noua concepţie asupra artei să revalorizeze în mod hotărît rolul personalităţii artistice, cu urmarea că autenticitatea devine cel mai important criteriu pentru aprecierea originalului. Fugara schiţă de idei a maestrului este în acest sens mai valoroasă decît opera realizată, la care au colaborat elevi şi ajutoare. Acest cult al autenticităţii se manifestă de timpuriu în faptul că sînt adunate colecţii speciale de desene. Această valoare a continuat să crească pînă astăzi, iar în secolul nostru a avut o remarcabilă consecinţă şi pentru arheologie. Dezvoltată iniţial la maeştrii de primă mînă ai unei epoci avînd conştiinţa puternică a personalităţii, această valoare a fost trans-

---

[1] „Monumente de o sacră vechime, care trebuie admirate“ (în limba latină în text) (N. tr.).

[2] „Curtea antichităţii care trebuie cinstită“ (în limba latină în text) (N. tr.).

ferată de arheologi asupra decoratorilor, de cele mai multe ori anonimi, ai vaselor greceşti din secolele VIII—IV î. e. n. Deşi aici, se detaşează uneori personalităţi importante, domeniul este, în ansamblu, un obiect inadecvat pentru cercetarea de maeştri, de vreme ce aspectul meşteşugăresc se situează, clar, în prim-plan. Identificarea mîinii poate fi folositoare pentru clasificarea materialului, însă de aici nu rezultă nici o cunoaştere istorică semnificativă. (Afară doar de faptul că prin aceasta poate fi sesizată mai bine categoria producţiei artizanale în cultura greacă). Cît de iraţională este astăzi această valoare a autenticităţii o arată experienţa comerţului cu opere de artă, unde un vas cu semnătură este plătit mai scump decît aceeaşi bucată fără numele meşteşugarului (care, de regulă, nu este decît o poreclă dată de arheologi, de exemplu „Pictorul berlinez").

Aşa cum arată cercetarea istorică a relaţiei dintre opera de artă şi proprietate, originalul ca atare este o valoare mai veche şi reprezintă o însuşire mai importantă decît însăşi valoarea artistică, în măsura în care aceasta din urmă urmăreşte să reprezinte ceva lăuntric. Funcţia socială şi religioasă a operei de artă poate fi, la nevoie, conciliată cu o slabă calitate artistică; ea reclamă însă totdeauna un original. Unele dintre aceste funcţii, de exemplu reprezentarea prestigiului social, au supravieţuit emancipării operei de artă şi continuă să revendice un original pentru scopurile lor. Emanciparea însăşi, prin al său cult al autenticităţii şi, mai nou, printr-o idolatrizare generală a produselor confecţionate manual (în sensul neo-dadaismului), a continuat să sporească valoarea originalului. Acestea sînt motivele decisive pentru care profeţia lui Benjamin despre decăderea aurei nu s-a adeverit. Revalorizarea de-a dreptul inflaţionistă a originalului, care s-a produs, împotriva acestei profeţii, în generaţia noastră, a fost totuşi favorizată şi de alţi cîţiva factori.

Ridicarea valorii operelor de artă în ultimele două-trei decenii pune în umbră tot ceea ce a văzut mai înainte istoria universală.

Nu este vorba aici de preţuri oferite de amatori, pentru unele opere şi unii maeştri, mult superioare valorii reale, aşa cum s-a mai întîmplat uneori, ci de un fenomen general, care este pur şi simplu eşalonat după notorietatea numelui maestrului, calitate, stare de conservare etc. Autorul american Karl Meyer, care vede, pe bună dreptate, în această evoluţie cauza primordială a furturilor de opere de artă, a săpăturilor de jaf, scrie:

„Piaţa artistică nu este cea mai mare afacere din lume, dar în ultimele două decenii creşterea ei a depăşit-o pe aceea a aproape tuturor celorlalte tipuri de investiţii de capital. Chiar şi cei ce iau personal parte la piaţa artistică sînt impresionaţi, uluiţi şi, uneori, puţin îngrijoraţi. Cînd sînt mulţi bani pe piaţă, preţurile operelor de artă cresc; cînd se produc recesiuni, răsturnări politice, crize financiare şi aşa mai departe, preţurile operelor de artă cresc; chiar atunci cînd domneşte un *boom* preţurile operelor de artă urcă, precum baloanele, la înălţimi incomensurabile. O bucată de pînză colorată de cîţiva dolari — cu condiţia ca Cézanne sau Renoir să-şi fi purtat penelul pe ea — poate să aducă mai mult beneficiu de capital decît acţiuni favorizate sau un teren pe colţ în Wall Street.

O statistică dovedeşte, numai pentru răstimpul dintre 1951 şi 1969, rate de creştere a preţurilor de la 10 pînă la 20 de ori la desene şi la picturi. Pentru antichităţi nu se cunosc date, dar preţurile trebuie să fi urcat, de asemenea, de mai multe ori în răstimpul amintit. Creşterea preţurilor nu depinde, aşa cum ne-am putea închipui la prima vedere, de raritatea crescîndă a monumentelor istorice, care, de obicei, nu mai apar pe piaţă, odată ajunse în muzeu. Că fenomenul rezultă mai degrabă din însuşi conceptul predomi-

nant de artă o arată faptul că creşterea valorii se produce tocmai la opere noi sau dintre cele mai noi (în perioada 1951—1969 creşterea a fost de 29 de ori). Atîta vreme cît opera de artă este creată pentru o anumită funcţie, aprecierea sa este oarecum orientată mereu spre criterii concrete, ca materialul şi timpul utilizat. Acesta a fost cazul chiar şi la un artist atît de încăpăţînat şi de „genial", pe deasupra şi plătit regeşte pentru epoca sa, precum Leonardo. Abia odată cu desprinderea crescîndă de funcţii şi cu transferarea sensului asupra mesajului lăuntric şi a actului creator, valoarea operei de artă începe să devină incomensurabilă. Ca funcţie, o operă poate să fie înlocuită de o alta; ca operă de artă autonomă, ca mesaj personal este însă unică[1], de neînlocuit şi, cum se spune, cu adevărat inestimabilă.

Imboldurile şi motivele activităţii colecţionarului modern sînt variate. Fundalul lumii unidimensionale, tehnicizate, cu produsele sale reci de maşină, face ca aura originalului realizat manual, cu a sa căldură provocată de material şi de prelucrarea artizanală, să fie resimţită deosebit de intens. În mod curios, sumedenia de reproduceri nu a estompat sensibilitatea faţă de original, ci, dimpotrivă, a ascuţit-o. Originalul — prin faptul că e original — se situează astăzi, din nou în mod clar, înaintea mesajului spiritual reproductibil[2], care nu poate fi receptat printr-o simplă

---

[1] Literatura mai recentă nu se dă în lături nici de la jocuri de cuvinte pentru a exprima originalitatea ca esenţă a artisticului: „Opera de artă este unicul şi irepetabilul. Nu este singulară numai ca ceva individual, ca cea mai mică unitate, care nu mai poate fi divizată, ci într-un sens esenţial de neînlocuit, exclusiv una unică. În singularitatea creatoare, în primordialitate, în originalitate se găseşte esenţa artisticului (K. Bauch, la L. Dittmann).

[2] Şi în domeniul ştiinţific interesul s-a deplasat de la mesaj la conexiuni formale abstracte (structuri) sau la aspectul ţinînd de ştiinţele naturii al originalului, de a cărui originalitate ne convingem şi material. În ambele categorii de studii conţinutul u-

relaţie, ci necesită un efort constructiv. Goethe adună originale şi reproduceri, aşa cum făceau şi alţi colecţionari şi chiar unele muzee, în secolul al XIX-lea. Astăzi chiar şi colecţionarii spiritual lipsiţi de pretenţii manifestă o aversiune hotărîtă faţă de ideea de a achiziţiona o reproducere printre originalele lor, întrucît aceasta ar putea stirbi aura întregii colecţii. Chiar şi în publicaţii tipărite, alăturarea originalelor şi a cópiilor pare a fi estetic insuportabilă. Învăţaţi atît de însemnaţi ca E. Buschor şi R. Hamann au scris istorii ale artei greceşti numai pe baza originalelor, deşi în felul acesta au trebuit să renunţe la mai toate capodoperele; căci acestea au fost transmise de regulă doar în cópii. De faptul că sensibilitatea pentru original a crescut şi-au dat seama, nu în ultimul rînd, falsificatorii. Celebrele falsuri cu care Dossena îi înşela în anii '20—'30 chiar şi pe experţi ar fi astăzi depistate chiar de un profan întrucîtva competent (ceea ce ţine, desigur, şi de faptul, verificat, că falsurile nu mai conving stilistic după ce trece vremea lor). În orice caz, falsificatorii care lucrează astăzi îi depăşesc cu mult pe predecesorii lor în ceea ce priveşte acurateţea tehnică şi stilistică.

La premisele estetice şi emoţionale generale care favorizează activitatea colecţionarului modern se adaugă şi unele speciale, precum posibilităţile de călătorie practic nelimitate, cărţile de artă în continuu perfecţionate, activitatea crescîndă a muzeelor şi aşa mai departe. Totuşi, nici bunăstarea sporită n-ar fi mărit într-atît de nemăsurat numărul colecţionarilor în ultimii ani, dacă atmosfera de inflaţie nu i-ar fi uşurat fiecărui particular posibilitatea de a cheltui mari sume pentru opere de artă.

Cea mai recentă evoluţie, în urma căreia proprietatea asupra obiectelor de artă originale re-

---

manist dă, firește, înapoi, din moment ce aceste studii a'ing cel mult periferic ceea ce constituie semnificaţia operei de artă pentru societate.

Scanned with OKEN Scanner

dobîndește o semnificație pe care a avut-o rareori înainte, ascunde în sine o sursă explozivă de conflict. Creșterile de prețuri au declanșat, pretutindeni în lume, o febră a jafului, care atrage după sine un val masiv de furturi de opere de artă și de săpături ilegale și care este catastrofală mai ales pentru moștenirea arheologică. În țările mediteraneene, dar și în America Centrală, India, Asia de sud-est, acționează zeci de mii de săpători clandestini, pentru a aproviziona piața occidentală cu obiectele descoperite. Pentru fiecare dintre aceste descoperiri sînt distruse numeroase contexte arheologice, chiar și contextul obiectului respectiv. Inginerul italian Carlo Lerici a pus la punct o aparatură pentru descoperirea și fotografierea preliminară a mormintelor etrusce, care, pentru prima oară, permite să se concureze în repeziciune cu jefuitorii de morminte, *tombaroli*. Încă în 1958 a fost nevoit să constate la Cerveteri că, din 550 camere funerare cercetate, aproape 400 fuseseră jefuite de *tombaroli*. Ce putere reprezintă aceștia și din alt punct de vedere o arată faptul că într-o regiune autoritățile locale i-au refuzat lui Lerici autorizația pentru cercetările sale.

Extinderea cantitativă a furturilor și a săpăturilor clandestine, pe de o parte, și slăbiciunea autorităților, pe de altă parte, nu pot fi descrise aici în amănunt. Autorul american Karl Meyer a adunat cu privire la acestea un material impresionant în cartea sa *The plundered past*[1]. Simptomatică este chiar numai lista sa, *Major Art Thefts*,[2] *1911—1972*, care cuprinde pentru epoca 1911—1939 patru cazuri, iar pentru anul 1971, peste treizeci. El estimează că în mica Costa Rica activează cca 5 000 de săpători clandestini, care realizează pentru țară un export de antichități în valoare de 500 000 de dolari anual. Dintr-o cercetare rezultă că, în Bangladesh, în

[1] „Trecutul jefuit" (în limba engleză în text) (N. tr.).
[2] „Mari furturi de opere de artă" (în limba engleză în text) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

timpul războiului din 1971, aproximativ 6 000 de sculpturi din temple au fost înstrăinate cu forţa şi mai multe muzee au fost jefuite în totalitate sau parţial. Din ţările mediteraneene nu avem la îndemînă statistici, dar orice arheolog poate să-şi facă singur, chiar relativ uşor, o imagine. Bunăoară, compararea publicaţiilor ştiinţifice italieneşti cu cataloagele de vînzări arată că dintre vasele greceşti mai de valoare găsite cca 80—90% ajung în străinătate; dintre care, apoi, peste 90% dintre acestea dispar, din nou, ajungînd în proprietate privată. Statuia de bronz a *Efebului de la Selinunt* a fost oferită spre vînzare încă de pe cînd era expusă, conform reglementărilor, în primăria din Castelvetrano. La puţin timp după aceea a fost efectiv furată. Alături de Italia, dintre ţările mediteraneene este afectată mai ales Turcia, unde sumedenia de puncte arheologice de cea mai mare importanţă este într-o evidentă disproporţie cu sărăcia populaţiei ţărăneşti şi, de asemenea, cu insuficienţa personalului arheologic în rîndurile autorităţilor.

Febra generală a antichităţilor este aţîţată de diverse forţe care pot fi, deopotrivă, de natură idealistă sau economică. Pentru acestea din urmă Karl Meyer dă un exemplu impresionant în relatarea sa despre ceea ce se numeşte, cu gust, Artemis-Fond din Luxemburg:

„O nouă apariţie în comerţul cu antichităţi este financiarul. Întrucît preţurile antichităţilor au crescut, arta antică a devenit un nou cîmp pentru capitalul destinat speculaţiilor. În ultimul deceniu au fost înfiinţate cam o duzină de firme pentru investiţii în domeniul artei, dar numai puţine şi-au respectat promisiunile din broşurile lor de hîrtie satinată. O excepţie este Artemis-Fond, care, în 1970, a fost înregistrată în Luxemburg ca întreprindere de comerţ cu obiecte de artă. Proprietari sînt doi dintre bancherii cei mai de vază din Europa, baronul Léon Lambert, deţinătorul celei mai mari cote din acţiunile băncii Lambert din Bruxelles, şi vărul său din Paris, baronul Elie de Rothschild.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi Fondul Artemis are ca obiectiv central vechii maeştri şi arta contemporană, el se interesează, mai nou, şi de antichităţi. În martie 1973 „New York Times" a relatat că Artemis ar fi procurat bani pentru a obţine un bronz ieşit din comun, provenind, după cum se pretindea, de la sculptorul grec Lysipp. Negustorul münchenez Hans Herzer ar fi cumpărat capodopera pentru Fond, care, după cum se afirma, a plătit 700 000 de dolari. Obiectul a fost oferit lui J. Paul Getty, care, conform unei relatări, ar fi vrut să-l cumpere, dar apoi a renunţat la intenţia sa: de atunci acesta este oferit pe piaţa obiectelor de artă pentru suma de 4,5 milioane de dolari"[1].

Mai variate sînt motivele care au condus la controversata cumpărare a noului crater al lui Euphronios de către Metropolitan Museum din New York[2]. Mă sprijin aici, din nou, pe cartea lui Meyer, la care trimit pentru detalii. Craterul a fost obţinut de muzeu pentru suma de un milion de dolari, proveniţi din vînzarea, în prealabil, a unor colecţii de monede ştiinţific importante, însă fără succes la public. Proveniența craterului nu a fost controlată cu grijă, datele referitoare la acesta fiind — fapt demonstrabil — în cea mai mare parte false. Împotriva negustorului de obiecte de artă Robert E. Hecht, care fusese implicat şi care s-a refugiat de la Roma în Elveţia, procurorul italian a depus acuzaţia. Meyer explică această controversată cumpărare prin falsa nevoie a muzeelor moderne, în special a celor americane, de a dobîndi prestigiu, de a-şi face, prin achiziţii spectaculoase, o *publicity*, necesară pentru continua lor extindere. Împotriva acestei evoluţii, care se produce, ca şi în cazul vasului lui Euphronios, adesea, pe seama caracterului ştiin-

---

[1] Bronzul se află actualmente la Malibu, în Muzeul Paul Getty (N. tr.).

[2] În vara anului 1975 craterul a fost expus izolat într-o încăpere întunecoasă, rotundă, de 10 m diametru, unde lumina venea de dedesubt, acţionînd ca şi graalul sacru. O mochetă groasă de cîţiva centimetri, care înghiţea orice foşnet, crea „o linişte solemnă",

ţific şi educativ al muzeelor, unii critici americani au protestat încă de timpuriu (Henry James, în 1905). Administratorul muzeului este, după Meyer, în permanenţă constrîns să înnoiască periodic aureola colecţiilor sale prin achiziţii senzaţionale („complexul Mona Lisa"). În plus, un preţ fantastic este mai curînd binevenit ca stimulent psihologic pentru public:

„Imboldul de a cumpăra poate fi concret. Un administrator de muzeu american devine cunoscut prin achiziţiile pe care le recomandă. Adesea el prezintă alegerea sa unei comisii a consiliului administrativ, ai cărei membri apreciază în general spiritul întreprinzător. De multe ori preţul nu joacă nici un rol, în orice caz nu în sensul obişnuit. Poate fi, dimpotrivă, un mijloc de a înzestra obiectul în discuţie cu un nimb aparte. Dacă un negustor nu pretinde un preţ ridicat pentru un obiect unic în felul său, muzeul ar putea avea impresia că omul nu crede în propriile sale obiecte. Această impresie este şi mai puternică atunci cînd originea obiectului este obscură".

În practică, asemenea achiziţii, mai ales cele de antichităţi mediteraneene, nu se pot realiza fără a se leza legile ţărilor de baştină, adesea şi pe acelea ale ţărilor importatoare. Senzaţia de a avea de a face cu valori ideale, de a fi în serviciul unei cauze ideale, face ca încălcarea legilor să apară ca un delict cavaleresc, ca atunci cînd, în epoca imperialismului, formula *„right or wrong, my country"*[1] era o deviză. Meyer merge chiar atît de departe încît califică de-a dreptul ca imperialistă atitudinea celor răspunzători:

„Dacă, precum în cazul lui Metropolitan Museum, un puternic imbold pentru achiziţii se suprapune unor mijloace materiale uriaşe, este mare ispita de a te debarasa de legile altor naţiuni, judecîndu-le pur şi simplu inoportune. Dl. Hoving (director al lui Metropolitan Museum) remarca

[1] „Drept sau nedrept, patria mea" (în limba engleză în text) (N. tr.).

în 1967 în fața unui reporter: «Muzeul nu a făcut niciodată ceva ilegal. E preferabil să ne credeți. Nu acționăm mai ilegal decît Napoléon, atunci cînd a dus toate comorile la Luvru»".

De cînd fenomenul a luat proporții atît de dramatice, nu lipsesc sfaturile de a se aduce sub control monstruoasele abuzuri, printr-o legislație îmbunătățită, prin convenții internaționale, personal arheologic sporit etc. Ar trebui însă să ne fie clar că principala cauză constă în incomensurabilitatea conceptului modern de artă, care exclude o operă de artă din aprecierea legislativă, întocmai ca din cea financiară. În măsura în care opera de artă este interpretată ca mesaj, așadar ca valoare ideală, aceasta este, după teoria care se impune de la mijlocul secolului al XVIII-lea încoace, „proprietatea universală a omenirii". În mod analog, descoperirile arheologice au un caracter ideal, fie ca operă de artă, fie ca relicvă a istoriei omenirii sau a istoriei respectivului popor. Epoca modernă distinge mai mult sau mai puțin clar proprietatea fizică, ce poate fi privată, și cea ideală, la care are dreptul întregul popor sau omenirea. Această concepție se exprimă juridic în legislația cu privire la antichități a majorității țărilor, care, de exemplu, îl obligă pe descoperitor să predea obiectele găsite, pune unele condiții la export etc. Dacă aprecierea ideală duce, pe de o parte, la limitarea proprietății, pe de altă parte, duce adesea la o privilegiere. În SUA donațiile de opere de artă pot fi socotite în contul impozitelor datorate. Desigur că mulți preferă să constituie colecții și, în acest mod, să împodobească un muzeu sub numele lor, decît să-și lase banii să curgă, pe tăcute și fără glorie, în sacul impozitelor. Legile cu privire la antichități ale celor mai multe țări declară obiectele rezultate din descoperirile arheologice, în principiu, ca proprietate de stat și, în acest fel, legitimează pretenția poporului față de persoana privată, care, mai mult sau mai puțin, exterior și întîmplător, ajunge în posesia obiectului. Invers, aceleași legi se prevalează în exterior de suveranitatea națională.

Scanned with OKEN Scanner

Punctul de vedere al „proprietății universale a omenirii" este evocat doar în discursuri festive; în legislație nu este exigibil nici măcar ca valoare ideală, de exemplu, ca drept de a face reproduceri, de a efectua studii științifice etc. Din evidente motive economice, aici se procedează, de cîțiva ani, cel puțin față de marele public, într-un mod oarecum liberal. Dimpotrivă, în ceea ce privește latura materială, nu sînt respectate nici măcar posibilitățile limitate prevăzute de legi. Cele mai multe legi, ca, de exemplu, cea din Grecia din 1932, permit cedarea unor dublete. La începutul secolului, atît guvernul grec, cît și cel italian au expediat material arheologic în instituții publice din străinătate. Administrația antichităților din Cipru a cedat de curînd o colecție reprezentativă de ceramică indigenă Muzeului Academic de Artă din Bonn. Această practică liberală a devenit, din păcate, o raritate. Faptul că, de exemplu, un muzeu de istorie a culturii nu mai are posibilitatea să obțină legal, în scopuri didactice, un inofensiv obiect manual arată regretabila ideologizare care domnește astăzi în acest domeniu. Țările afectate în principal, care adesea nu pot face față materialului de mîna a doua, în vreme ce obiectele de preț li se fură, acționează cu miopie. O liberalizare limitată a exportului de antichități ar fi mijlocul cel mai sigur pentru a nu mai da apă la moară comerțului ilegal.

ANTICHITATEA ȘI VIAȚA COTIDIANĂ MODERNĂ: RECLAMA CU PRODUSUL „CLASIC"

Considerațiile noastre au pornit inițial de la fenomene banale în care și-a găsit expresia, pentru lumea cotidiană modernă, valoarea sentimentală a antichității. Un alt domeniu care furnizează un material bogat în acest sens este publicitatea economică. Motivele antice joacă aici, chiar în ultimii ani, un rol crescînd; aceasta este, în mod evident, o reacție la publicitatea sporită, devenită

Scanned with OKEN Scanner

receptivă la asemenea semnale, prin turismul de masă şi prin expoziţii. Mesajul reclamei este cu atît mai interesant pentru discuţia noastră, cu cît aici, conform condiţiilor genului, „esenţa" antichităţii este adusă la formula cea mai concisă şi mai uşor de reţinut.

Publicitatea economică cu o vastă arie de influenţă, depăşind domeniul local, este un fenomen nou în istoria lumii, care ia o extindere mai mare odată cu orînduirea capitalistă, dezvoltată abia la începutul secolului al XIX-lea. Mărturii timpurii inofensive sînt, de exemplu, portretele lui Jean-Paul difuzate pe ambalaje de tutun, cu maxima: „Jean-Paul, prieten al virtuţii, duşman al tuturor viciilor, recomandă, desigur, cu plăcere şi acest tutun".

O deplîngere a faptului că această practică ia proporţii se găseşte, ce e drept, deja la Goethe, în perioada sa tîrzie, care şi indică, cu toată luciditatea, constrîngerea psihologică de care este legată publicitatea, ţintind spre un anumit scop. Autorii de reclame îi apar precum tîlharii la drumul mare, care îl constrîng pe nevinovatul lor contemporan să cumpere peste voia sa. Într-o descriere a vieţii economice, în *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister*) se spune: „Încă şi mai neliniştită se încrucişează, pe toate străzile principale şi secundare, mulţimea călări a acelor zeloşi în a emite pretenţii asupra pungilor noastre, chiar împotriva voinţei noastre. Mostre de toate soiurile şi tarifele ne urmăresc în casele de oraş şi de ţară şi ne surprind cu insistenţă, oriunde ne-am refugia, oferindu-ne ocazii pe care nimănui nu i-ar fi trecut prin minte să le caute el însuşi".

Limbajul formal al publicităţii economice îşi are originea mai puţin în firmele de magazine şi altele de acest gen, decît în propaganda vizuală, politică şi religioasă, care încă din antichitate ţintea spre o maximă eficienţă. Aici imaginea de pe monede era destinată în special să întipărească sloganе politice. Un exemplu excelent este seria de monede ale lui Vespasian, în care motivele buco-

Scanned with OKEN Scanner

lice — de exemplu, un cioban mulgînd — simbolizează imperiul pacificat al împăratului. Acelaşi efect este obţinut cu monumente de arhitectură reprezentative şi cu ornamentaţia lor alegorică; astfel, bunăoară, acelaşi Vespasian şi-a construit al său *Forum Pacis*, prevăzut cu simboluri ale fertilităţii etc. Un vechi *ex-voto* de pe Acropola ateniană, celebra *Vacă* a lui Myron, a fost mutată în forum pentru a prelua aici un rol alegoric cu acelaşi sens.

Atunci cînd publicitatea modernă foloseşte motive antice, ea anunţă un mesaj destul de firesc, anume că marfa respectivă este „clasică". „Clasic" înseamnă aici ceva absolut sănătos, puternic, solid pînă în temelii şi etern: este un comentariu „vulgar" la formularea lui Goethe, conform căreia clasicul ar fi ceea ce este sănătos. Pentru cercetătorii antichităţii, care, de la începutul acestui veac, sînt în dispută asupra chestiunii dacă există cu adevărat o epocă clasică şi unde ar trebui ea căutată, fenomenul acesta nu este lipsit de ironie. El demonstrează că în cultura modernă există, de fapt, un concept vulgar de clasicism, care, cu ajutorul motivelor antice, poate fi evocat în cercuri largi ale populaţiei. Contemporanul care înţelege mesajul are, pe de altă parte, şi plăcuta senzaţie de a participa la o lume a culturii, a cărei posesie era, mai înainte, legată de o superioritate socială.

Mijlocirea mesajului „clasic" se realizează prin cîteva imagini-simbol, care au, în acest sens, o lungă tradiţie, şi anume o coloană, un capitel, un tors. Aceste motive sînt introduse de pe la începutul anilor '60 din ce în ce mai frecvent şi mai masiv. După ce se va presupune că sînt în general accesibile, repertoriul este, de regulă, lărgit prin obiecte familiare publicului de călători sau de cititori de prospecte de călătorie. În ceea ce priveşte efectul intenţionat, aceste obiecte se asociază însă, în mod evident, motivelor fundamentale.

Valoarea simbolică a coloanei antice joacă un mare rol în construcţiile arhitecturale, chiar

Scanned with OKEN Scanner

1. Prospectul „Erlebnisreisen 1973/1974“ al firmei Dr. Tigges-Fahrten Wuppertal.

Scanned with OKEN Scanner

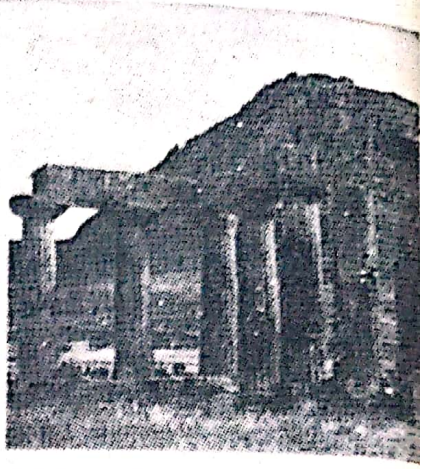
Lieber Urlaubsplaner,

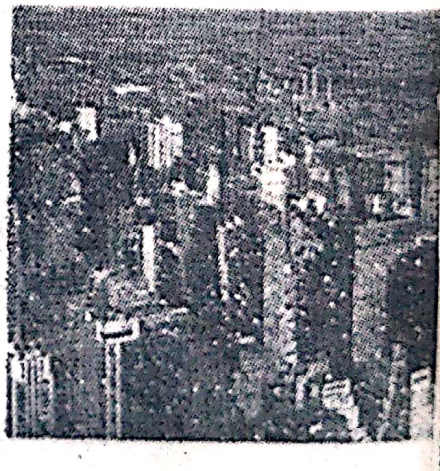
sicher ist Ihnen der Urlaub die kostbarste Zeit des Jahres. Für wenige Wochen frei sein von den täglichen Pflichten. Abstand gewinnen. Das kann man durch Entspannung und Freude. In Spiel und Sport an einem schönen Strand oder in den Bergen. Das kann man auch und bisweilen nachhaltiger, indem man zu sich selber kommt. Zu sich selber kommen – das ist: sich und seine Voraussetzungen in der Welt begreifen. Nichts verhilft einem mehr dazu als reisen, um anderen Menschen, Völkern und Rassen zu begegnen. Natur und Lebensraum zu erfahren, die sie prägten. Ihre Städte und Dörfer, ihre Weltsicht und Gestaltungskraft. Ihre Kunstwerke und Heiligtümer, in denen sich ihr Wesen offenbart. Ihre Überlieferungen und Bräuche, ihre Feste und Tänze, ihre Probleme und Lösungen. Aber auch reisen, um einzigartigen Naturwundern nahezukommen. Für eine Weile im „ganz Anderen" leben. In den Tropen oder in der Tundra. Da, wo die Natur noch Herrin ihrer selbst ist. Auf abenteuerlichen Wegen lassen Sie das Geplante hinter sich. So erwächst Ihnen nicht nur Einsicht, sondern auch Freude.

Jede unserer Reisen gleicht einem überlegt ausgewählten Menü mit vielen Gängen. Bei einem Festessen werden Sie nicht von jedem gleich viel essen. So ist auch das Programm jeder unserer Reisen nicht ein Pensum, das zu absolvieren ist. Aber wir bieten Ihnen das Beste und Schönste. Und Sie greifen zu – entsprechend Ihrem Appetit. Unser Reiseleiter, mit Land und Leuten, Natur und Kultur aufs engste vertraut, ist Ihr jederzeit bereiter Helfer. Der Interpret des Schönen und Bedeutenden, das Sie erwartet. Soweit Sie es wünschen und er Ihnen nützlich ist.

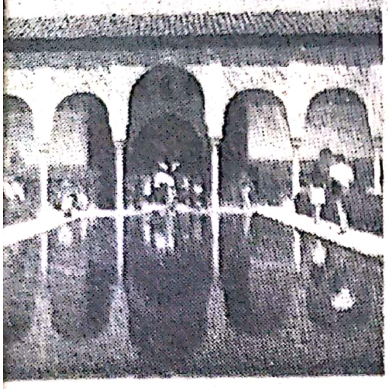
Wir legen Ihnen einen Ganzjahresprospekt 1974 vor. Er umfaßt alle unsere Städte-, Studien- und Fernreisen bis 1. Oktober 1974. So können Sie schon jetzt in Ruhe Urlaubsdispositionen für 1974 treffen. Wir haben dem Routing der einzelnen Reisen eine kurze Zusammenfassung vorangestellt. Sie deutet das Charakteristische der Zielräume und Aspekte Ihres Erlebens unterwegs an. Mir scheint es übertrieben, wenn Jean Paul sagt: „Nur reisen ist Leben, wie das Leben reisen ist". Aber es ist doch sehr viel Wahres dran. So wünsche ich Ihnen viele Reise- und Entdeckerfreuden.

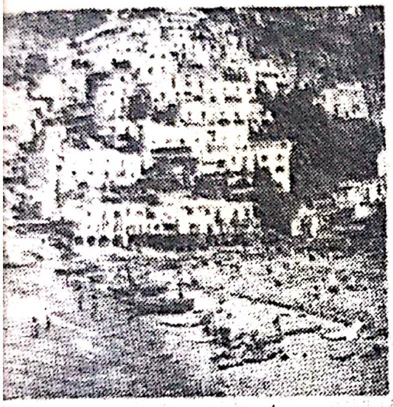
Herzlichst Ihr





Scanned with OKEN Scanner





Unsere Reisen

Sie wollen sich vor oder nach Ihrem Erholungsurlaub ein wenig Land und Leute, schöne Städte und Gegenden Ihres Ferienlandes ansehen? Dann haben wir für Sie die **Baedeker-und-Bikini-Reisen** (7 Tage Erlebnisreise + Erholungsurlaub). Die Würze Ihres Erholungsurlaubs (Ankündigung unten).
Sie wollen in Ihrem Urlaub [illegible] Landschaft, Geschichte und Gegenwart, Kunst und Kultur der europäischen Völker erleben? Europas Grundlagen begreifen. In seiner [illegible] zu Gast sein. Dann sind unsere **europäischen Studienreisen** das Richtige für Sie.
Sie wollen die Kostbarkeiten des Orients, Asiens und Amerikas kennenlernen? Auf den Spuren der versunkenen Reiche [illegible] unterwegs sein. Der neuen Wirklichkeit der außereuropäischen Kontinente begegnen. [illegible] Tragik und Schönheit, Überlieferung und Hoffnung, Alltag und Feier [illegible] Menschen. Aber auch ihrer Natur und Landschaft. Dann vertrauen Sie sich unseren **länderkundlichen Fernreisen** an.
Sie wollen der Natur nahekommen, wie sie noch [illegible] und der phantastischen Vielfalt tropischer Pflanzen- und Tierwelt. Sie wollen ein Naturwunder ausgiebig erleben. An Gletschern, Geysiren und Wasserfällen. In Lavafeldern, Heide und Moor. Dann werden unsere **tropischen und arktischen Erlebnisreisen** Sie befriedigen.

Sie reisen in Gruppen. Aber unsere Gruppen sind kein Kollektiv. Ein freier Zusammenschluß, um gemeinsam leichter und preisgünstiger mehr zu erleben. Jeder soll [illegible] bleiben. Das Programm jeder Reise ist ein Angebot, [illegible] Rahmen. [illegible] IATA-Bestimmungen [illegible] Fachkräfte [illegible] Land und Leuten, Kunst und Kultur, Pflanzen- und Tieren [illegible] Unternehmungen [illegible] Landes erschließt. [illegible] Erlebnis. [illegible] Palmenstrände der **Bahamas, Jamaicas, Kolumbiens und Madagaskars**. Tropische Sonne und tropisches Meer sind Leitmotive unserer **Karibikkreuzfahrten** und **Bahamas-Windjammerfahrten**.

7 Tage Erlebnisreise + Erholungsurlaub Mit Baedeker & Bikini im Sommer 1974

Diese Reisen finden Sie in unseren Prospekten »Flugreisen Sommer 1974« und »Bahnreisen Sommer 1974«. Informieren Sie sich dort über Einzelheiten des Routings, über Termine und Preise.

Andalusien . . . . Im Flugprospekt Seite 31
Malaga – Loja – Granada – Jaén – Cordoba – Sevilla – Jerez de la Frontera – Cadiz – Ronda

Portugal . . . . Im Flugprospekt Seite 41
Faro – Tavira – Lissabon – Sintra – Mafra – Obidos – Alcobaça – Nazaré – Aveiro – Porto – Coimbra – Fatima – Tomar – Evora

Die Goldene Küste . . . . Im Flugprospekt Seite 77
Neapel – Pozzuoli – Solfatara – Cumä – Baia – Piscina Mirabile – Cap Misenum – Capua – S. Angelo in Formis – Capua Vetere – Caserta – Caserta Vecchia

Von Kos nach Antalya . . Im Flugprospekt Seite 55
Kos – Bodrum – Milas – Mugla – Marmaris – Fethiye – Kas – Kale – Finike – Termessos – Antalya – Perge – Aspendos – Side – Burdur – Pamukkale – Denizli – Aydin

4000jähriges Kreta . . . . Im Flugprospekt Seite 57
Iraklion – Knossos – Archanes – Phaestos – Gortys – Aghia Triada – Matala – Tylissos – Axos – Rethymnon – Moni Arkadion – Lassithi-Hochebene – Panagia Gouverniotissa – Malia – Neapolis – Agios Nikolaos – Gournia – Ierapetra – Kato Zakros

Unter Griech. Sonne I Im Flugprospekt Seite 51
Athen – Korinth – Mykene – Epidauros – Nauplia – Tripolis – Olympia – Pyrgos – Patras – Delphi – Hosios Lukas

Unter Griech. Sonne II Im Flugprospekt Seite 51
Athen – Theben – Levadia – Hosios Lukas – Delphi – Itea – Aighion – Korinth – Nauplia – Mykene – Tiryns – Epidauros – Piräus – Mykonos – Kusadasi – Ephesus – Patmos – Rhodos – Lindos – Kreta – Knossos – Santorin

Unter Griech. Sonne III Im Flugprospekt Seite 51
Athen – Piräus (sonst wie Griechische Sonne II)

Unter Griech. Sonne IV Im Flugprospekt Seite 51
Piräus – Santorin – Thera – Kreta – Knossos – Rhodos – Lindos – Kusadasi – Ephesus – Istanbul – Patmos – Mykonos

Unter Griech. Sonne V Im Flugprospekt Seite 50
Istanbul – Izmir – Ephesus – Pergamon – Haifa – Jerusalem – Nazareth – Galiläa – Akko – Famagusta – Rhodos – Lindos – Piräus

Marokko – Zwischen Atlantik und Atlas Im Flugprospekt Seite 45
Agadir – Essaouira – Marrakesch – Tizi n Tichka Paß – Ouarzazate – Oued Dra – Zagora – Tamgrout – Tazenakht – Taroudant – Agadir

Mit Landrover und Zelt zwischen Antiatlas und Sahara . . . . . . Im Flugprospekt Seite 45
Eine neue interessante Fahrtroute wird erarbeitet

Moscheen, Bazare und Oasen/Tunesien Im Flugprospekt Seite 47
Djerba – Gabès – Sfax – El Djem – Sousse – Nabeul – Tunis – Karthago – Sidi Bou Said – Tunis – Kairouan – Sbeitla – Kasserine – Gafsa – Tozeur – Nefta

Adria-Kreuzfahrt . . . . Im Flugprospekt Seite 71
Split – Dubrovnik – Korcula – Ancona – Losinj – Opatija – Triest – Venedig – Ravenna – Sibenik

Serbien – Mazedonien – Montenegro Im Flugprospekt Seite 68
Dubrovnik – Titograd – Moraça – Ivangrad – Sopocani – Novi Pazar – Pristina – Gracanica – Ohrid – Bitola – Skopje – Prizren – Visoki Decani – Pec

Libanon – Traumland zwischen Orient und Okzident . . . . Im Flugprospekt Seite 61
Hundefluß-Schlucht – Byblos – Baalbek – Damaskus – Saida – Tyrus – Beirut – Zypern

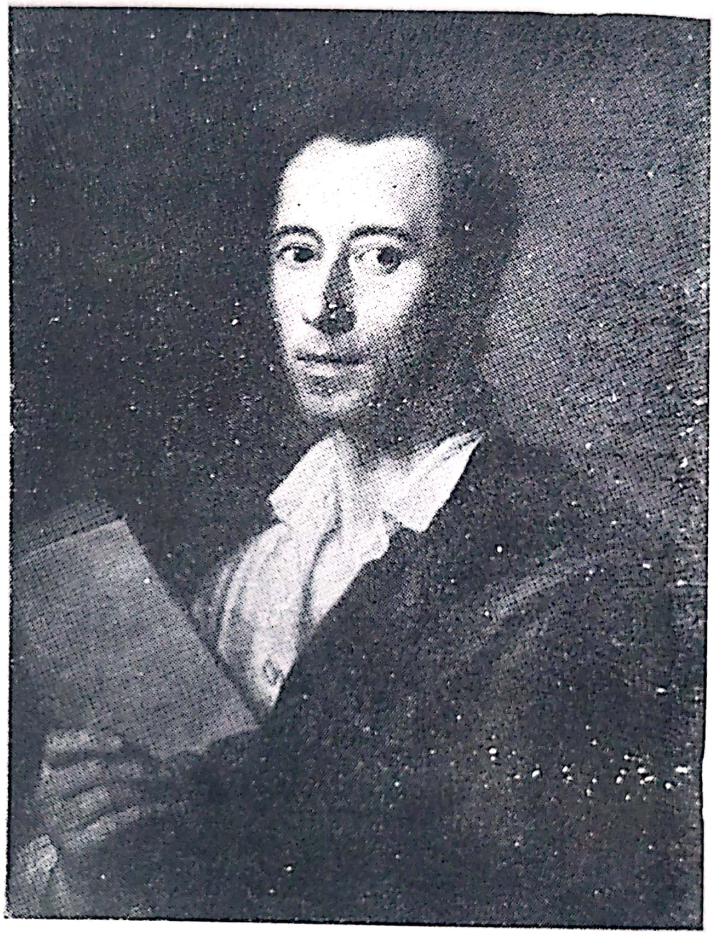
Von Pergamon nach Istanbul Im Flugprospekt Seite 63
Izmir – Pergamon – Canakkale – Troja – Istanbul – Bursa

Auf alten Karawanenstraßen Im Flugprospekt Seite 63
Izmir – Sardes – Ankara – Bogazkale – Kayseri – Kapadokien – Ürgüp – Goreme – Aksaray – Konya – Ephesus

Berge, Seen und Dome der Schweiz Im Bahnprospekt Seite 5
Basel – Zürich – St. Gallen – Vaduz – Chur – Graubündner Alpen – St. Moritz – Malojapaß – Chiavenna – Comer See – Lugano – Locarno – Lago Maggiore – Ascona – Centovalli – Domodossola – Simplonpaß – Brig – Rhônetal – St. Maurice – d'Agaune – Chateau de Chillon – Genfer See – Montreux – Lausanne – Genf – Payerne – Fribourg – Bern – Thuner See – Interlaken – Brienzer See – Brünigpaß – Vierwaldstättersee – Luzern – Basel

Salzburg – Wien – Prag Im Bahnprospekt Seite 22
Salzburg – St. Florian – Wien – Dürnstein – Melk – Wolfsberg – Linz – Budweis – Pisek – Prag – Karlstein – Tabor

Zwischen Drau und Adria Im Bahnprospekt Seite 28
Klagenfurt – Villach – Spittal – Lienz – Schluderbachpaß – Cortina d'Ampezzo – Vittorio Veneto – Venedig – Triest – Postojna – Adelsberger Grotte – Ljubljana – Maribor – Graz – Packsattelpaß

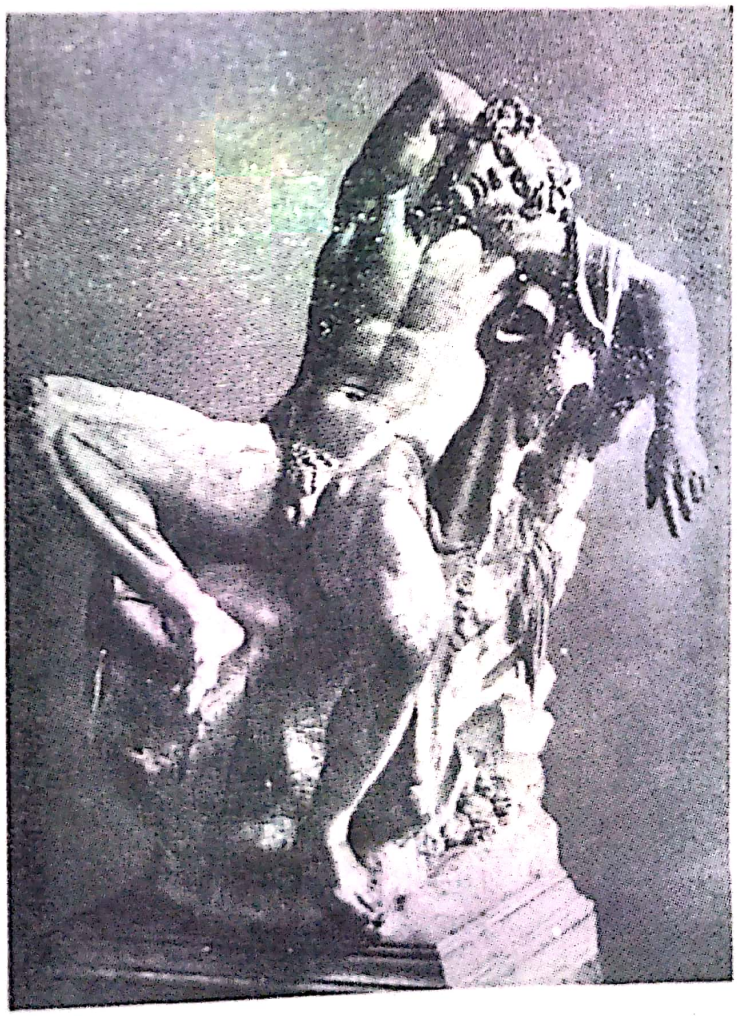


3. A. R. MENGS, *Johann Joachim Winckelmann.* Metropolitan Museum, New York, Fundația Dick (Prin bunăvoința prof. H. V. Einem).

4. V. FEOLI, *Vedere din Belvedere de la Vatican în timpul lui Pius al VI-lea*, desen.

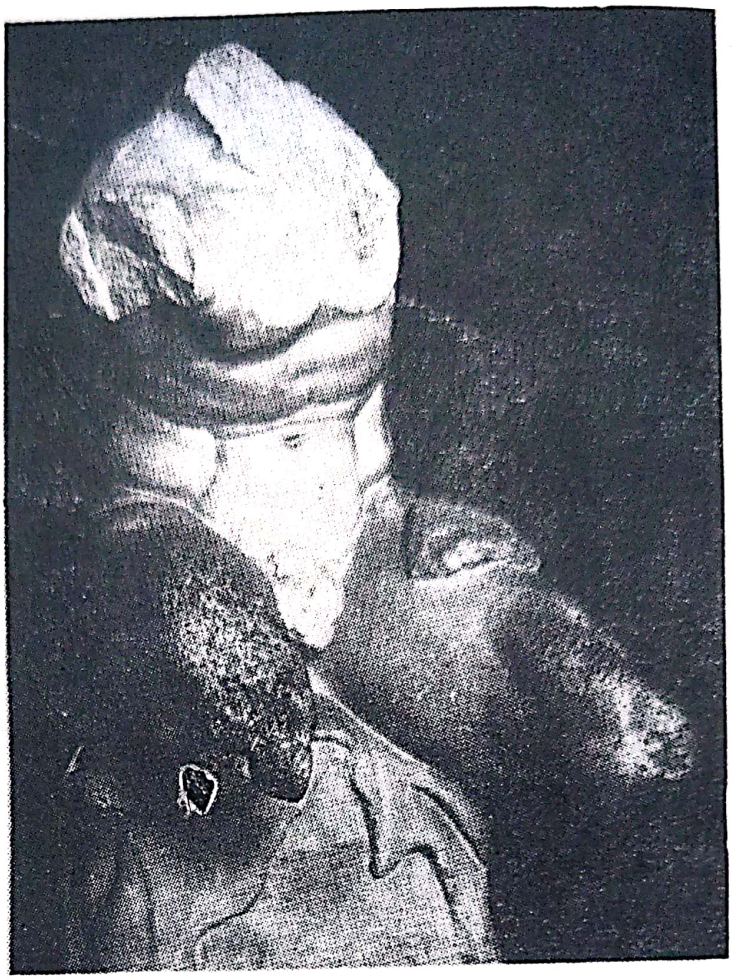
Scanned with OKEN Scanner

5. *Apolo de la Belvedere.* (Foto Anderson, 1312).



6. *Faunul Barberini,* Gliptoteca din München. (Foto Kaufmann, München).

Scanned with OKEN Scanner



7. *Torsul de la Belvedere.* (Foto Anderson, 1456).

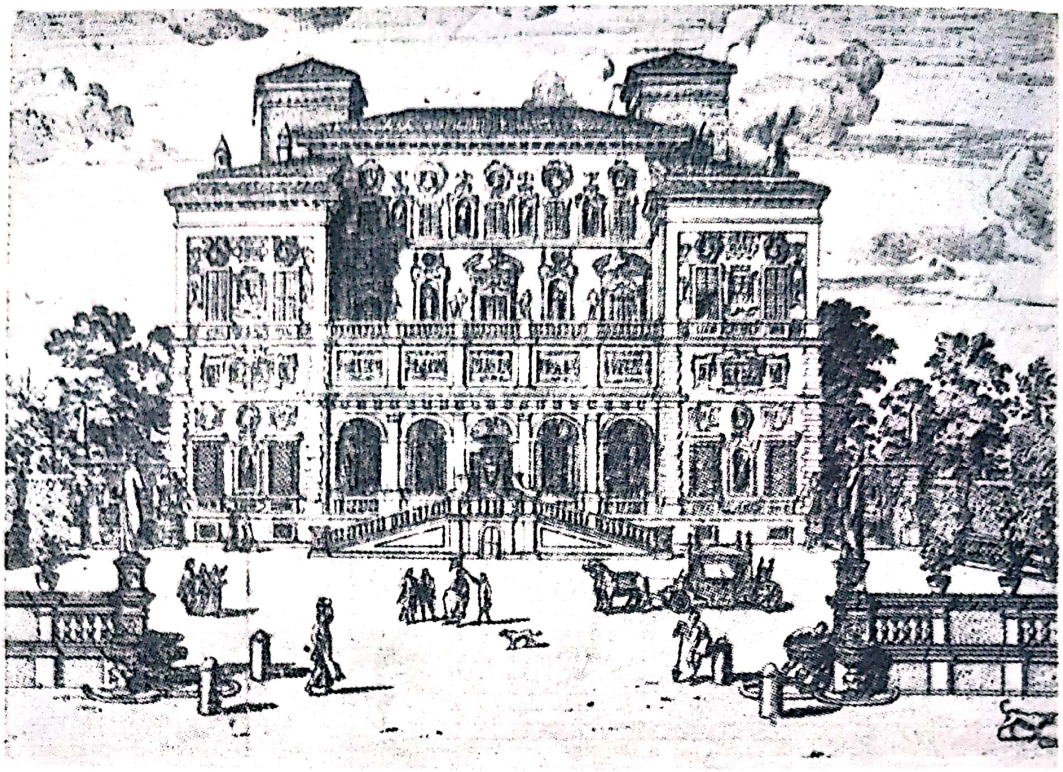
8. J. H. W. TISCHBEIN, *Goethe in Campagna*, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. (Foto V. Edelmann, Frankfurt).

Scanned with OKEN Scanner

9. *Angelika Kaufmann, Autoportret*. Chur, Bündner Kunsthaus.

10. *Laocoon de la Belvedere* (Vatican) înainte de restaurarea modernă. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma).

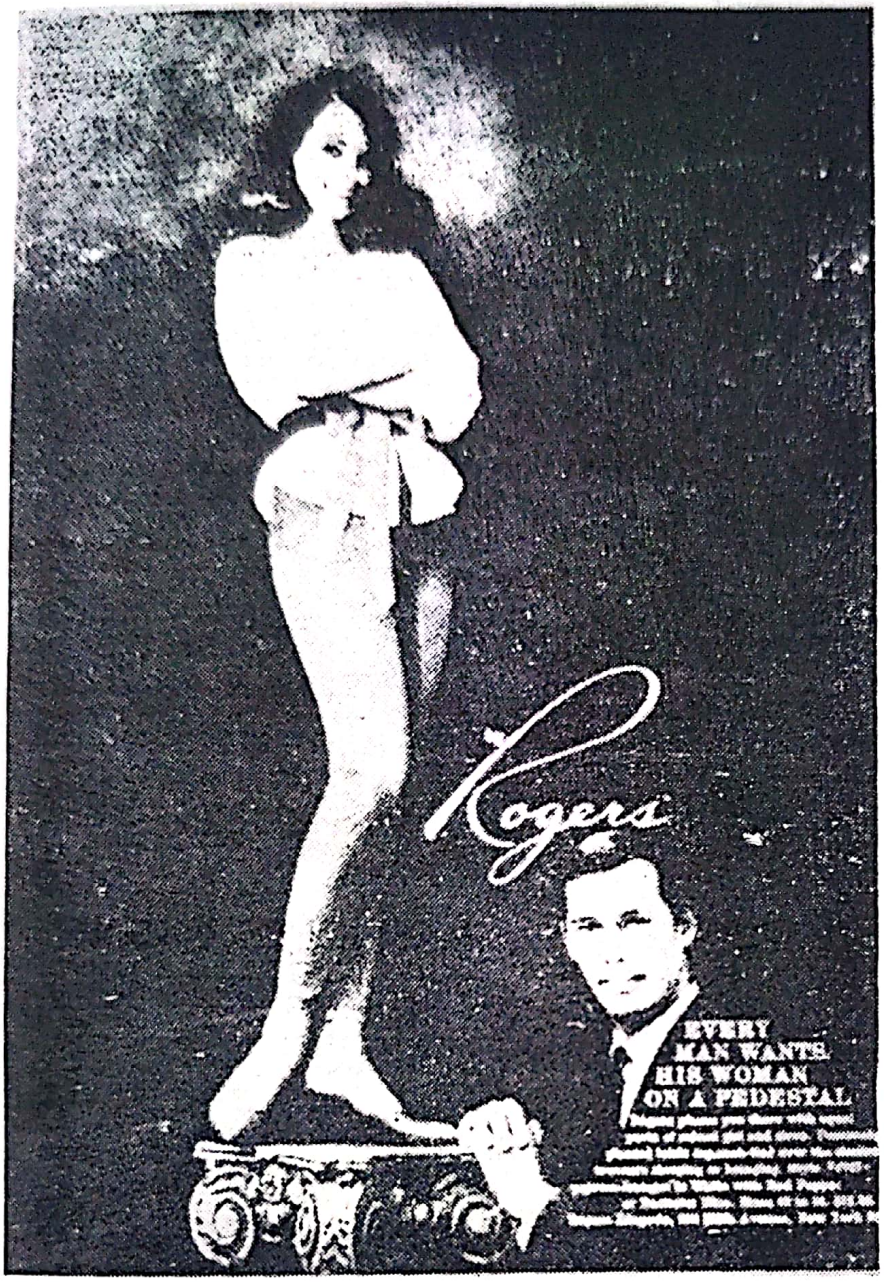
Scanned with OKEN Scanner



11. *Vedere a Cazinoului Borghese.* Deutsches Archäologisches Institut Roma.

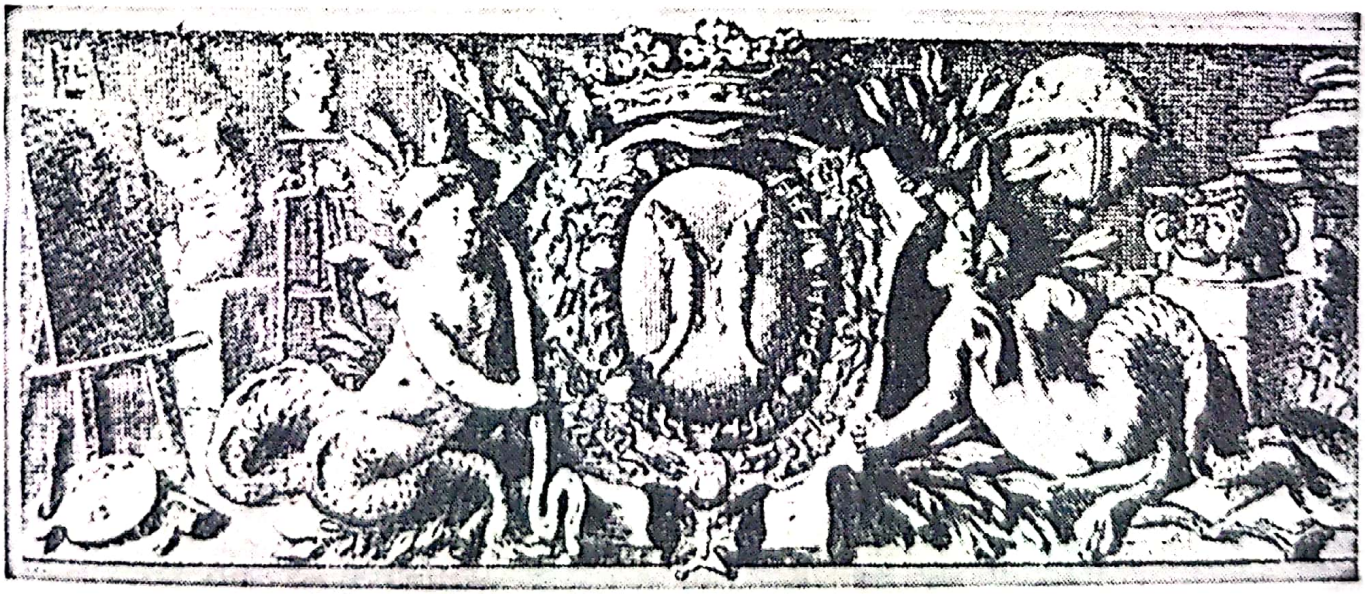
12. *Antiquariumul* din reședința münchenează. (Foto Verwaltung der Staatlichen Schlösser, München).

Scanned with OKEN Scanner



13. Anunț Rogers. După St. BAKER, *Visual Persuasion*, 1961.

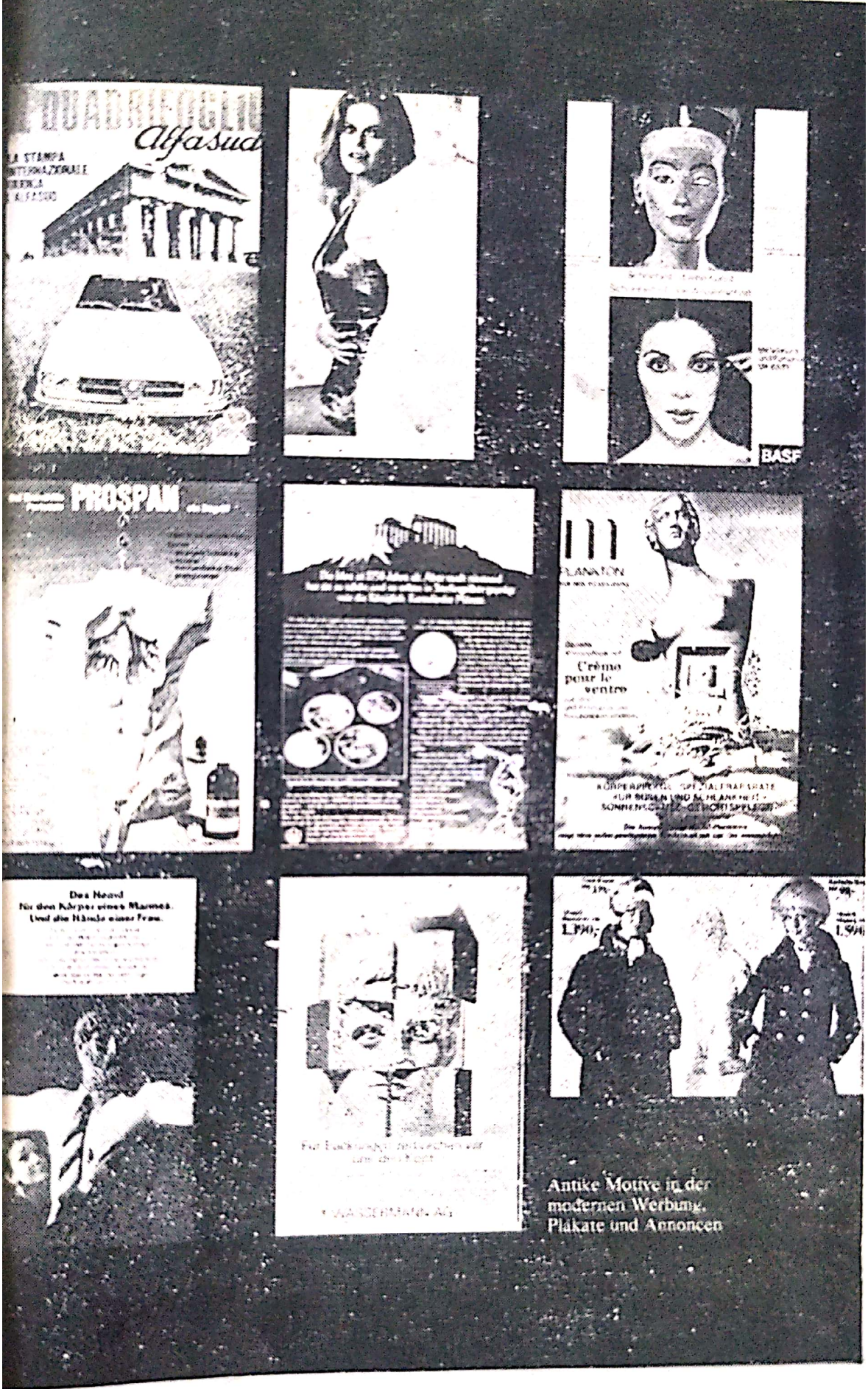
14. *Alegoria artelor*, frontispiciu din 1769. După J. A. SCHMOLL, *Das Unvollendete als kunstleriche Form* 1959.



Scanned with OKEN Scanner

15. Motive antice în publicitatea modernă. Afișe și anunțuri în mare parte după originale de la expoziția de la Basel, *Werben mit Antike*. (Prin bunăvoința lui E. Berger și G. Seiterle).

Scanned with OKEN Scanner



Antike Motive in der modernen Werbung. Plakate und Annoncen

Scanned with OKEN Scanner

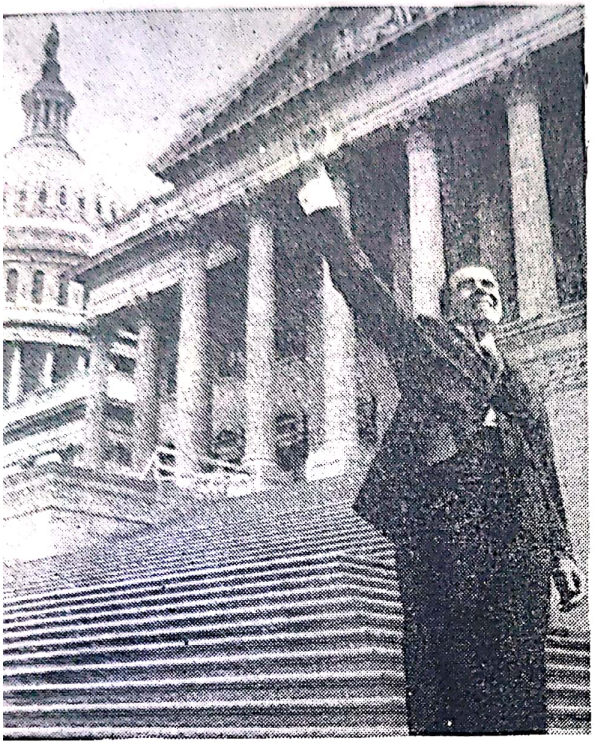
16. *Visual Persuasion.*

17. J. L. DAVID, *Brutus și fiii săi executați,* Paris, Luvru. (Arhiva foto Paris).

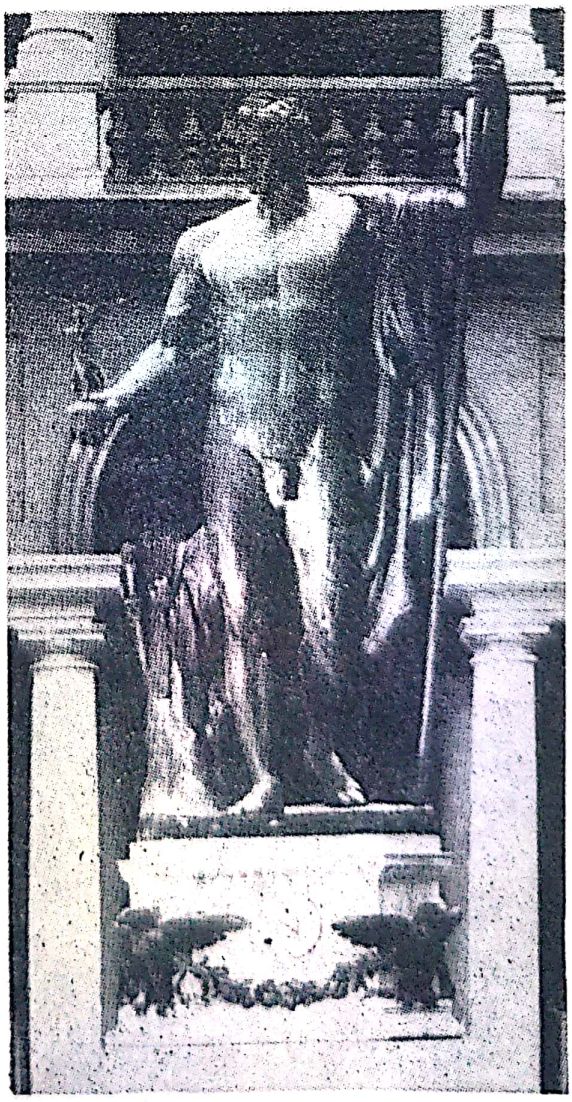
Scanned with OKEN Scanner

18. *Richard Nixon în fața Capitoliului la Washington.* După „Zeit-Magazin", 44/1972.

19. *Statuia lui George Washington* de la Smithsonian Institution. După „Zeit-Magazin", 44/1972.

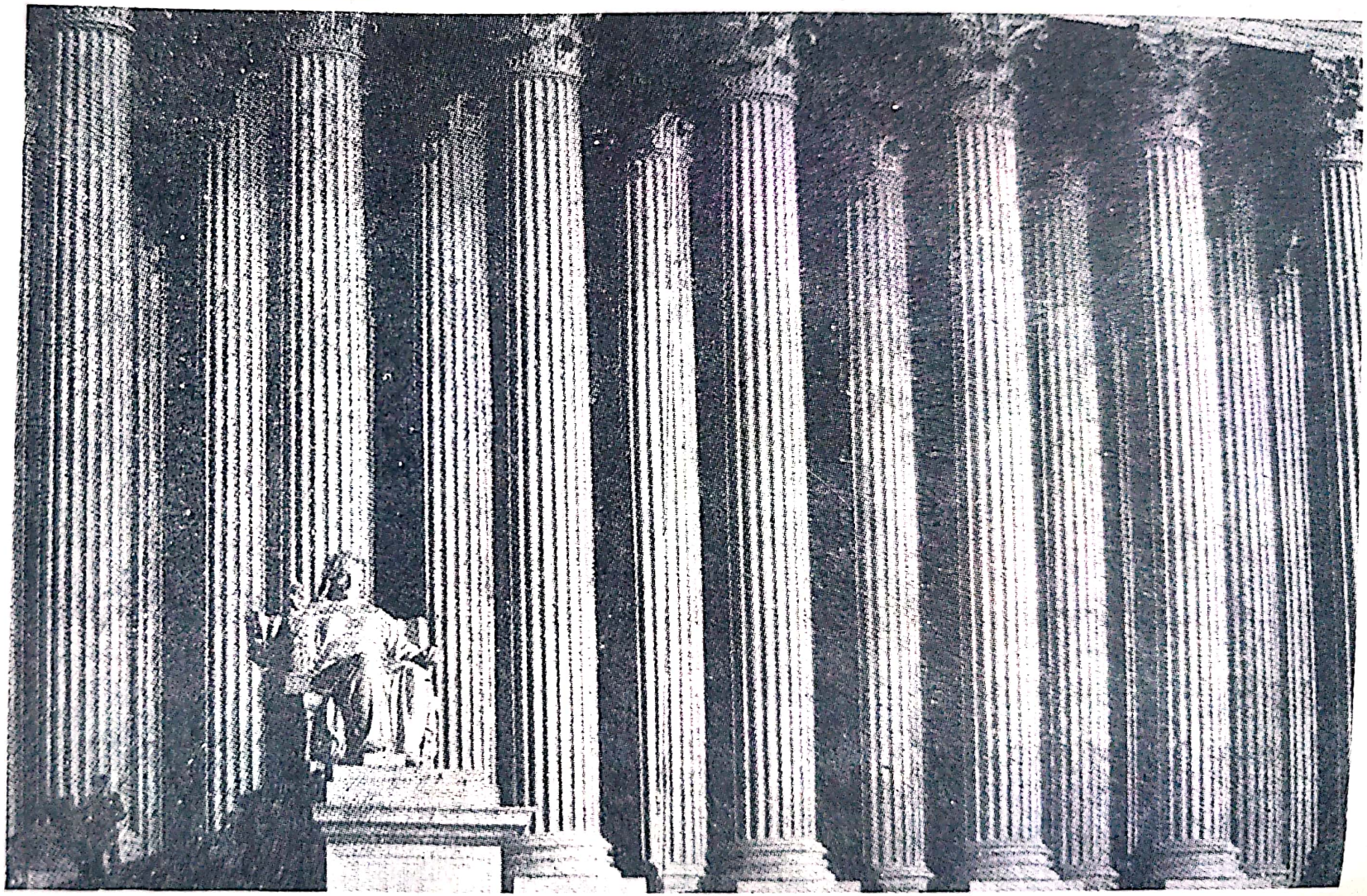


20. CANOVA, *Statuia de bronz a lui Napoleon.* Milano, Brera. (Foto Brera, Milano).



Scanned with OKEN Scanner

21. *Atriul cu coloane al Curții Supreme de Justiție*, Washington. După „Zeit-Magazin", 44/1972.



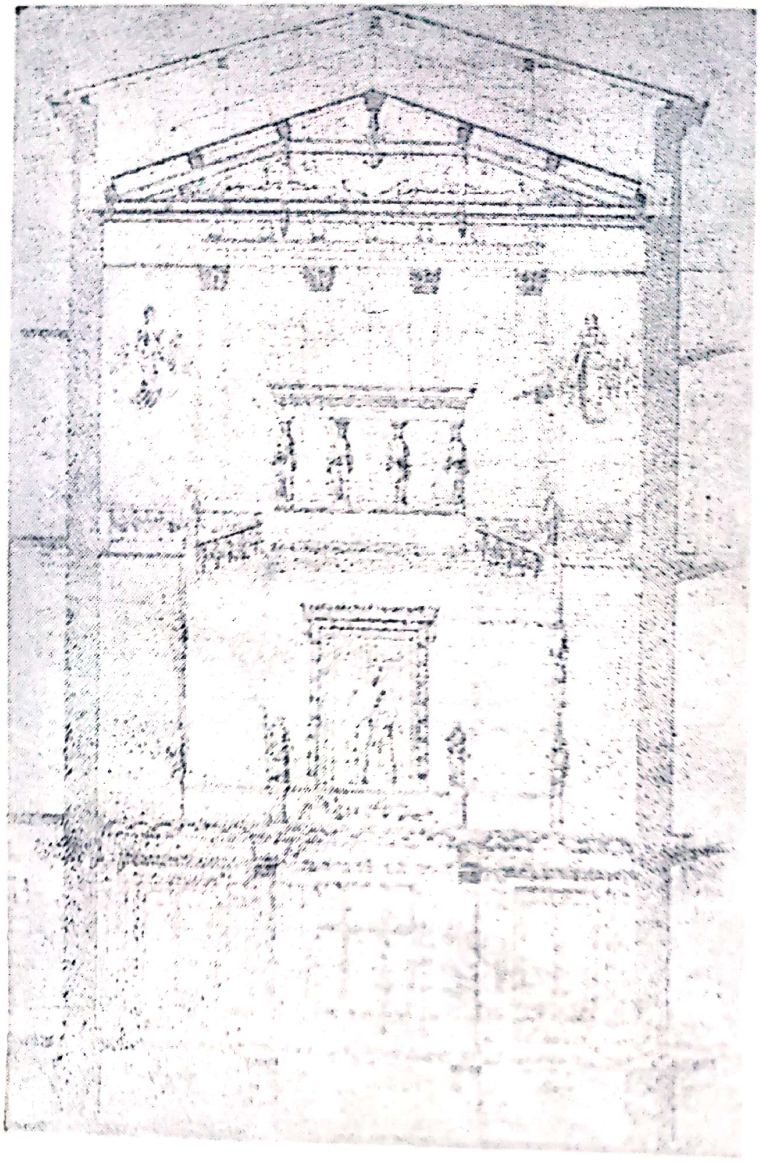
Scanned with OKEN Scanner

22. J. M. DINGLINGER, *Monument miniatural dedicat lui August cel Puternic*. Dresda, Grünes Gewölbe. (Foto Staatliche Kunstsammlung Dresden).

23. Mulaj după *gema Diomedes* din colecția Medici (originalul pierdut). După DACOS-GIULIANO-PANNUTI, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Florența, 1973.

24. Atelierul lui Donatello, *Bust de tînăr*. Florența, Bargello. După DACOS-GIULIANO-PANNUTI, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Florența, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

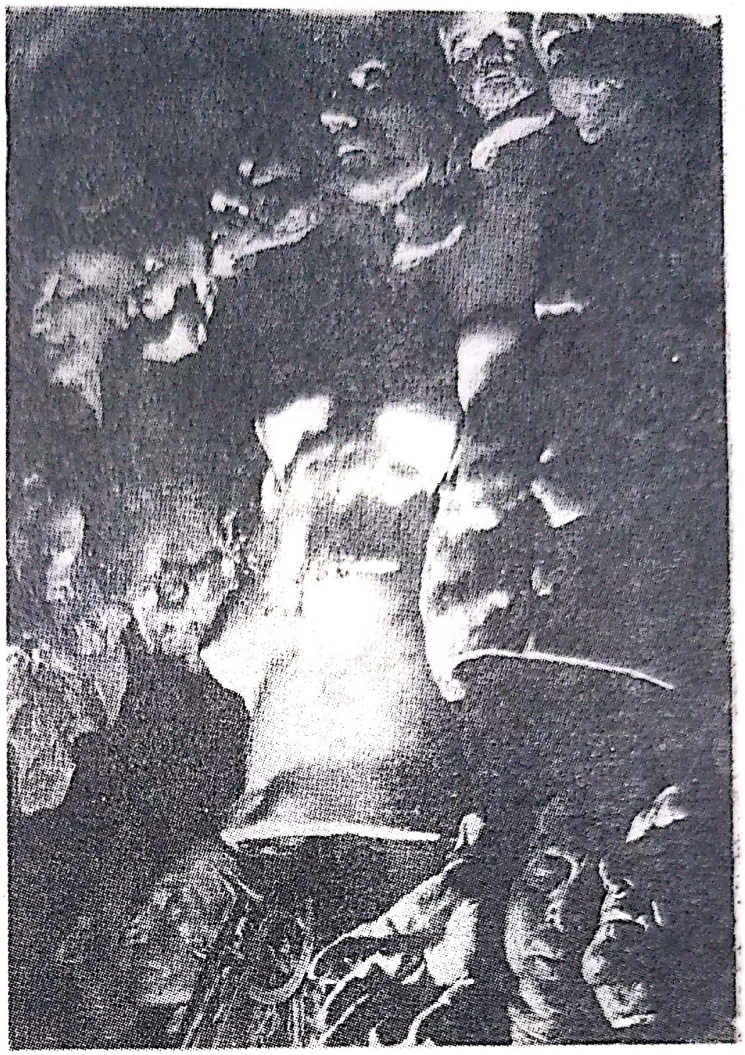


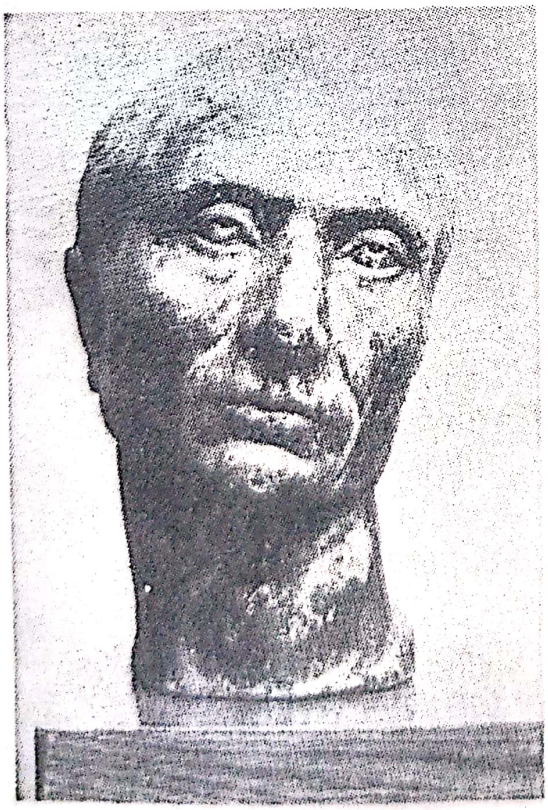
25. Proiect al lui August STÜLER pentru Neues Museum de la Berlin. După V. PLAGEMANN, *Das deutsche Kunstmuseum 1790—1870*, 1967.

26. *Cap de războinic*, întregire efectuată de THORVALDSEN la o statuie de pe frontonul de la Egina. Gliptoteca din München. (Foto Peter Pruy, Akademisches Kunstmuseum Universität Bonn).

Scanned with OKEN Scanner

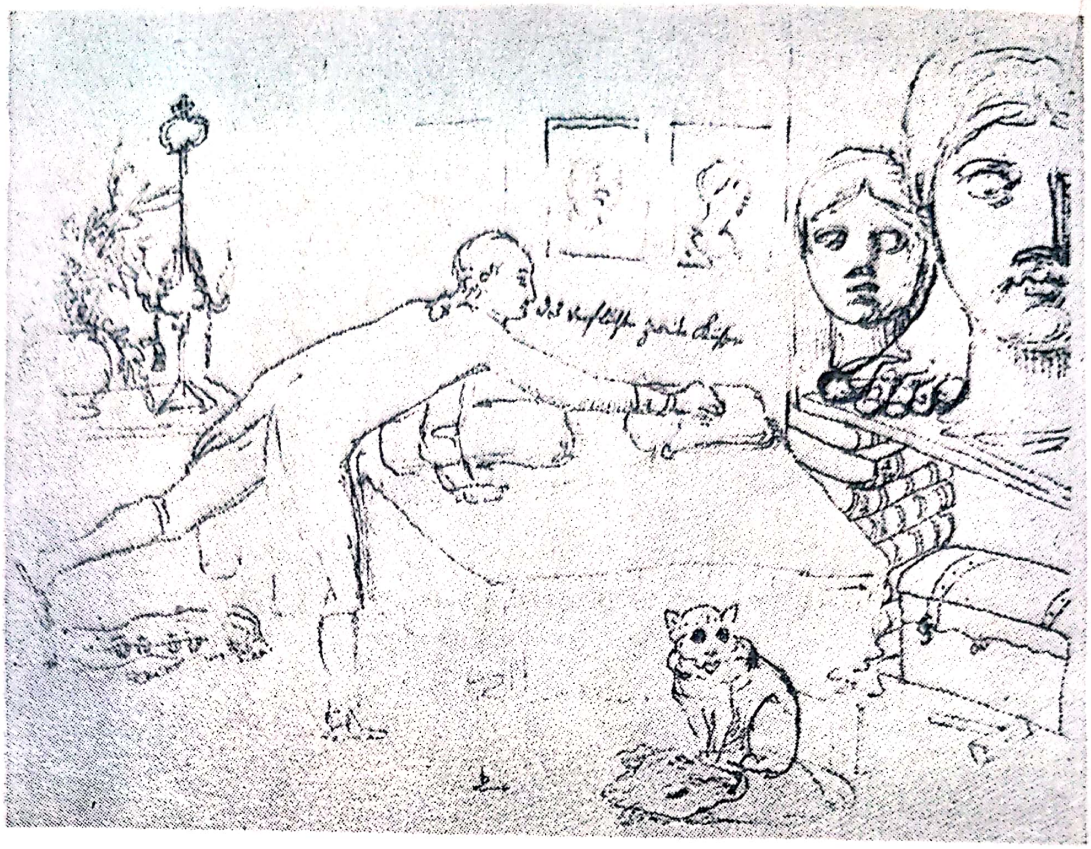
27. Adolf MENZEL, *Perete de atelier*. Hamburger Kunsthalle. (Foto Hamburger Kunsthalle).





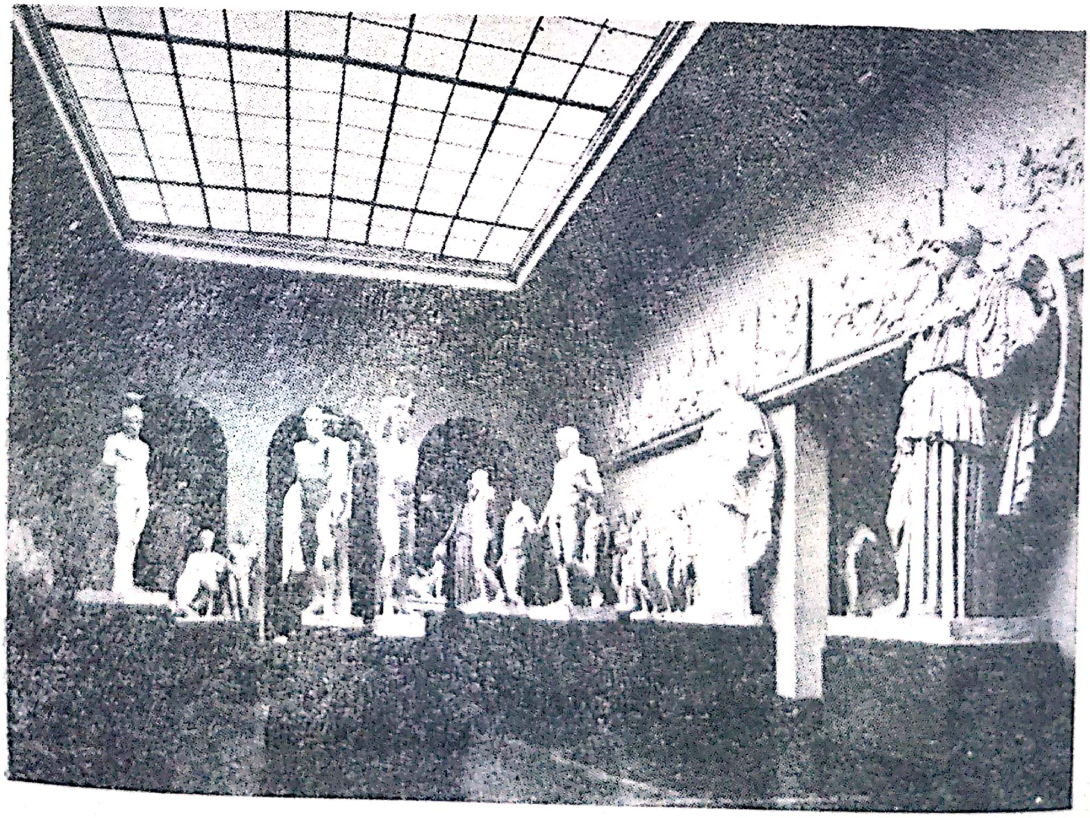
28—29. Mulaje în gips din secolul al XVI-lea din colecția Marco Benavides. (Foto Istituto Archeologico dell'Università, Padova).

Scanned with OKEN Scanner

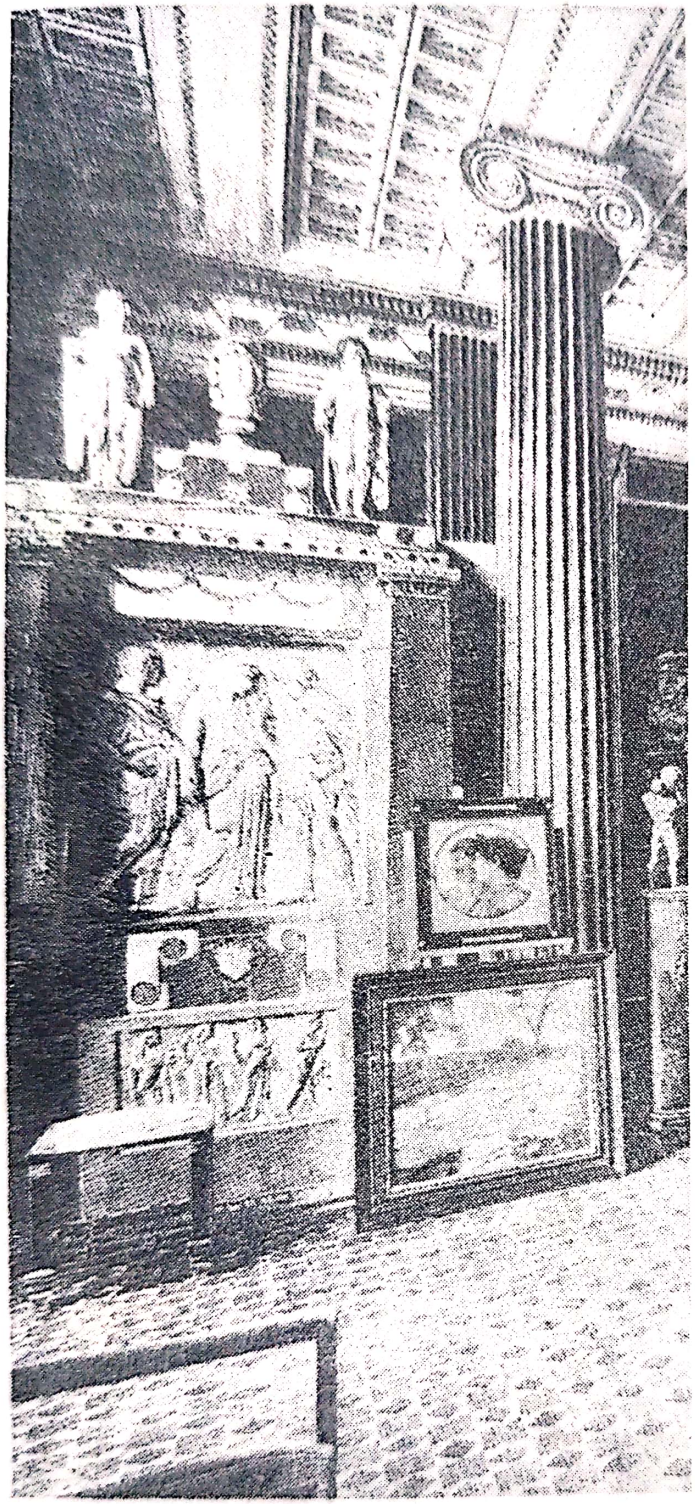


30. *Goethe în locuința sa de la Roma* (în dreapta: mulajele sale în gips). Desen de J. H. W. TISCHBEIN. Weimar, Goethe-Nationalmuseum. După Chr. Beutler, J. H. W. Tischlein: *Goethe în Campagna*, 1962.

31. *Sala centrală de la Akademisches Kunstmuseum al Universității din Bonn.* (Foto Schafgans, Bonn).



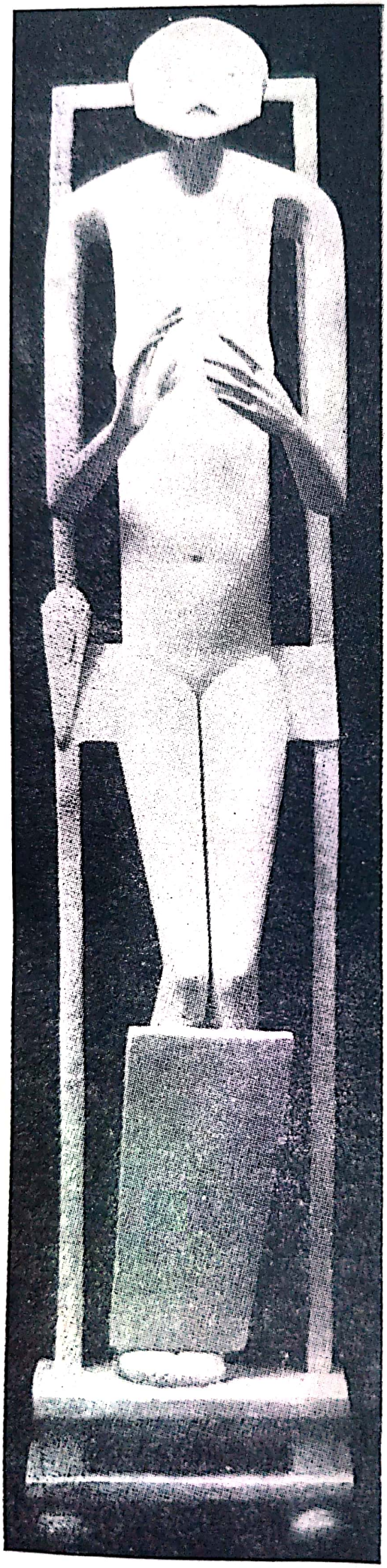
Scanned with OKEN Scanner



32. „Altarul artistului" cu mulaje după antichităţi, în atelierul lui Franz von Stuck. München, Villa Stuck. După J. A. SCHMOLL, Franz von Stuck, *Villa Stuck, Expoziţia din 1968.*

33. Pablo PICASSO, *Studiu de picior după un model în gips*, desen *în cretă*. După W. BOECK, *Pablo Picasso*, 1955. (Foto Yale University Art Gallery).

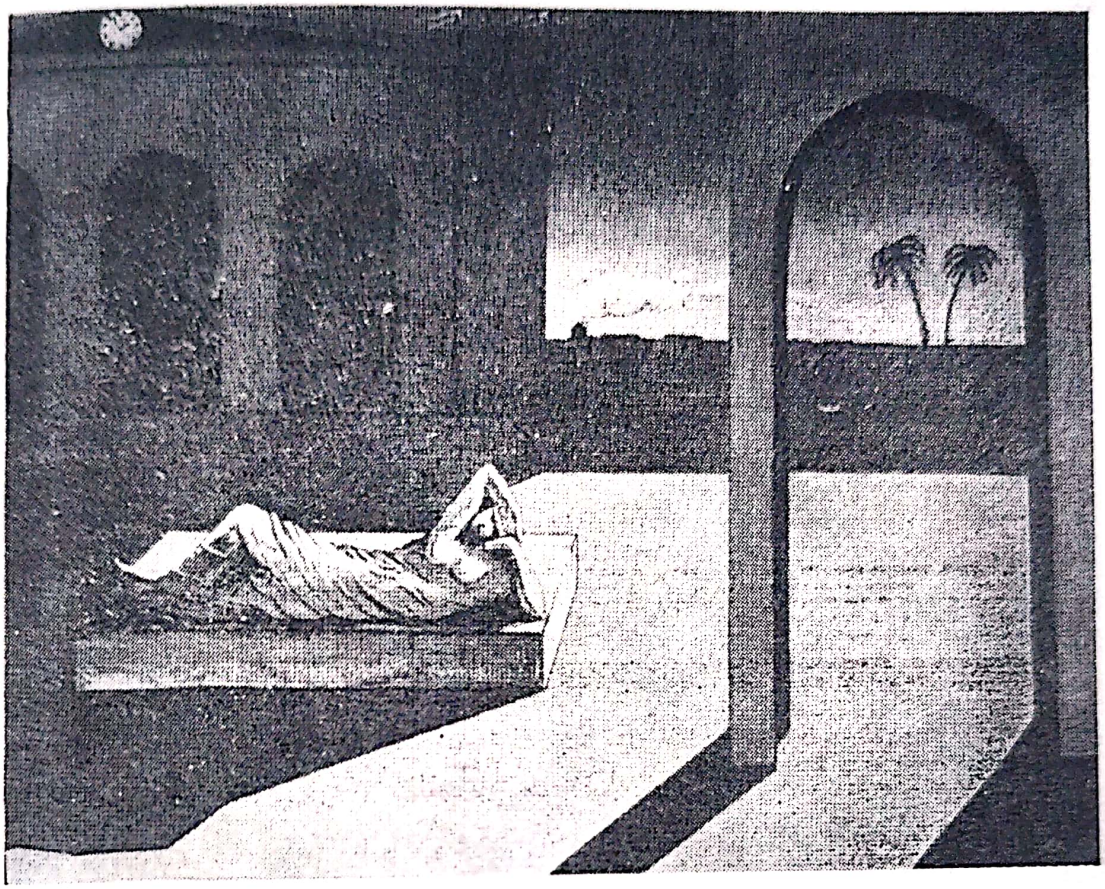
Scanned with OKEN Scanner



34. Alberto GIACOMETTI, *„Vidul"* (sau *„Mîinile ţin vidul"*). Statuie din gips. Yale University Art Gallery. (Foto Yale University Art Gallery).

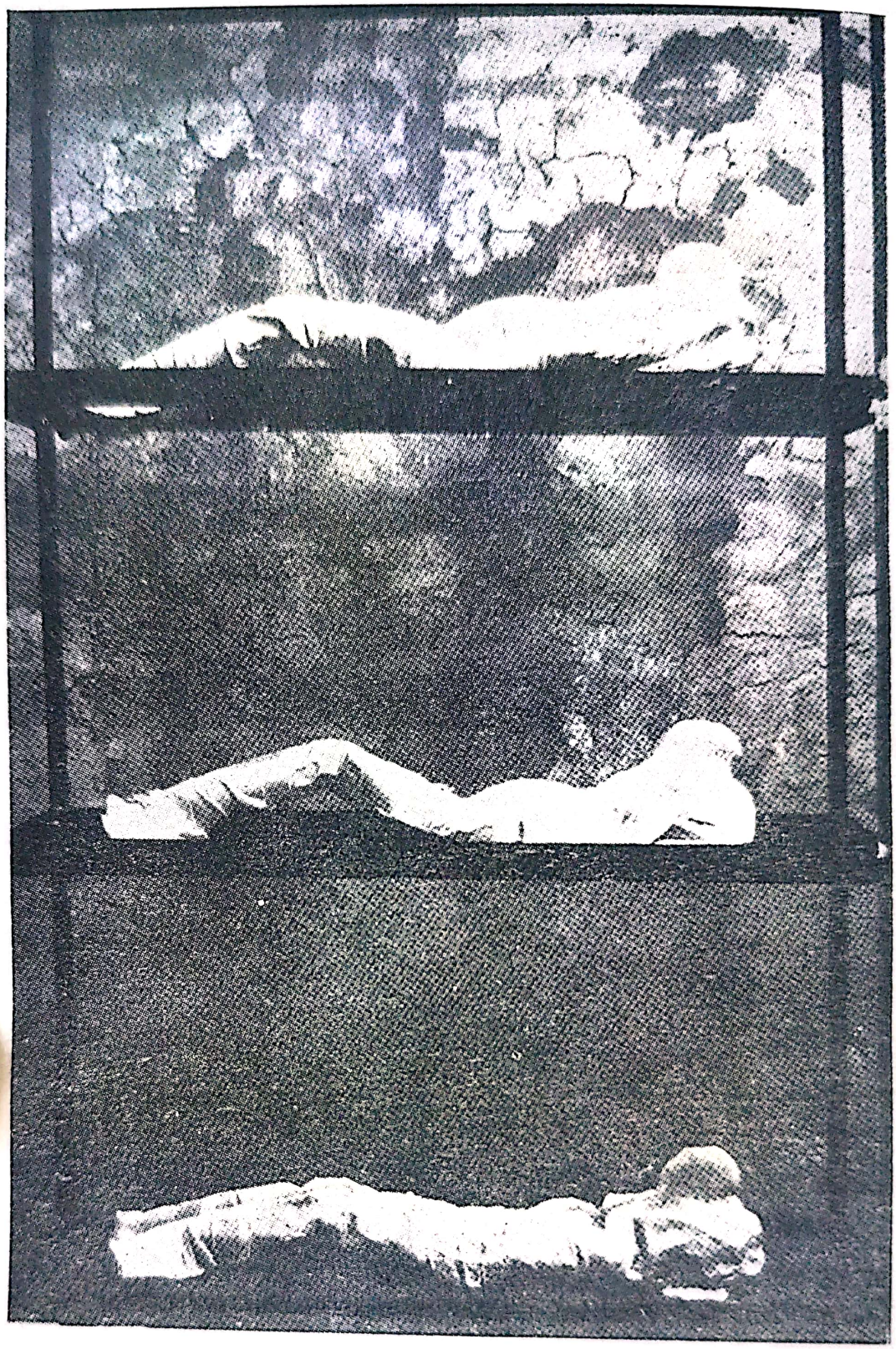
Scanned with OKEN Scanner

35. *Giorgio DE CHIRICO, Ghicitorul.* The Philadelphia Museum of Art, Colecţia Arensberg. După J. Th. SOBY, *G. de Chirico*, New York, f. a.



36. J. BRODWOLF *Două fragmente de statui de pe timpanul estic al frontonului Partenonului,* desen. După „Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung" (Expoziţia Lenbachhaus München, 1974).

Scanned with OKEN Scanner

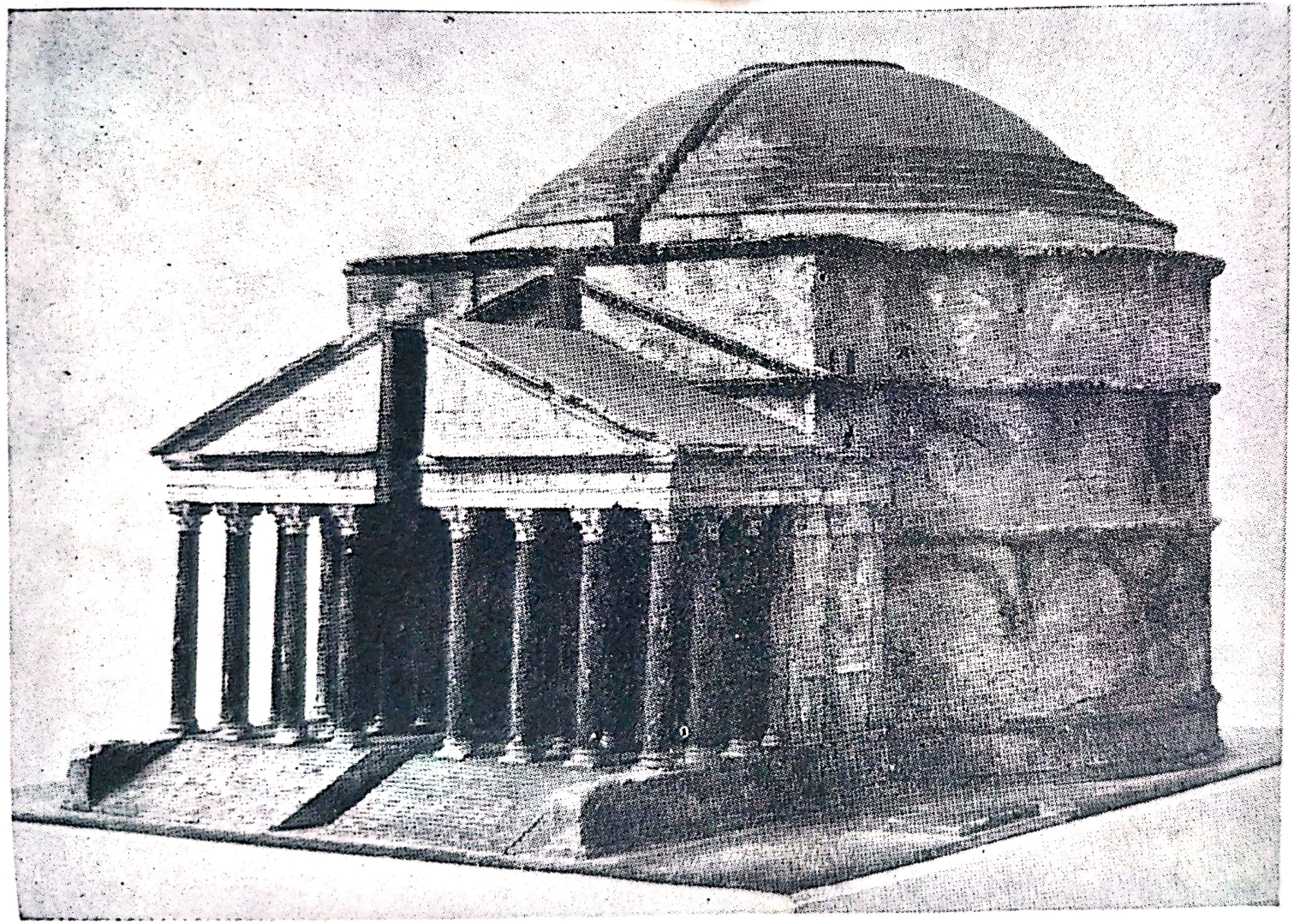


37. J.BRODWOLF, *„Cadavre" bandajate*. După „Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung" (Expoziţia Lenbachhaus München, 1974).

Scanned with OKEN Scanner

38. „*Ville Construction*". Model în lut de Anné și Patrick Poirier. *sus:* Ostia antică, *jos:* detaliu din cetate. Aachen, Neue Galerie. După „Spurensicherung Archäologie und Erinnerung" (Expoziția Lenbachhaus München, 1974).

Scanned with OKEN Scanner



39. *Model din plută al Panteonului.* Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. (Foto Staatliche Kunstsammlungen, Kassel).

Scanned with OKEN Scanner

pînă în secolul nostru. Contemporanul o va lega uşor de mari bănci şi de hoteluri tip palat din jurul anului 1900, ale căror faţade exprimă distincţie, soliditate şi putere economică. Tot atît de familiară este coloana şi în edificiile de reprezentare, mai puţin poate în folosirea ca fundal pentru portretele de duci şi burghezi, mai ales în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Această tradiţie o continuă reclama italiană Alfasud, care îşi plasează automobilul în imagine mărită în faţa templului lui Poseidon din Paestum. Într-un comentariu al acestei imagini se constituie numeroase reclame din Europa Centrală şi Occidentală, în care maşina se află pe o pajişte, în faţa unui castel nobiliar feeric iluminat, acesta constituind fundalul. De-a dreptul profanatoare ţi se pare, apoi, arhitectura templului în afişul firmei Dr. Gibaud, ale cărei bandaje de flanelă făgăduiesc forţă şi rezistenţă la lumbago şi reumatism. Pe un afiş al tîrgului de mostre din Elveţia din 1948 coloana ionică este, pur şi simplu, simbol al solidităţii; împreună cu torsul antic, într-o tratare modernă, ea sugerează, în reclama Swissair, Marea Mediterană. Accesibilitatea simbolului arhitectonic este presupusă de pagina de titlu din „Spiegel", care foloseşte o faţadă renascentistă pentru a caracteriza „puterea mondială Coca Cola". Faptul că dolarii canadieni pentru olimpiadă sînt emisiuni clasice este pus în evidenţă de silueta templului de la Sunion şi de *Discobolul* lui Myron. Ca prescurtare a coloanei, capitelul ionic exprimă calitatea clasică a mărcii de ţigarete „Gelbe Sorte". Îndrăgitul simbol este, între timp, furnizat şi ca scaun clasic de cauciuc.

Dintr-o altă tradiţie provine capitelul compozit, prin care se face reclamă preparatului clasic „Dragees 19" pentru tratamentul intestinelor. Nişte ramuri subţiri pe fundal sugerează respiraţie şi uşurare primăvăratică. Capitelul compozit poate fi confecţionat şi din material sintetic, pentru a răspîndi distincţie în vitrine, de exemplu în magazinele de cravate. Un american specialist

Scanned with OKEN Scanner

în reclame, la care va trebui să ne referim imediat încă o dată, a analizat în felul său, pe la 1960, adică la începutul noului val al modei antichității, efectul psihologic al capitelului compozit ca atribut al unei distincții rafinate și nonșalante: „Aceste metode publicitare sînt psihologic solide. Femeile le acceptă, le înțeleg și reacționează. Anunțul prezintă o femeie care pozează cu indolență pe un piedestal izolat. Poartă o bluză plisată și pantaloni roșii strîmți(textul explică: Rogers vă plasează aici ca elevă de școală și, în același timp, ca sirenă), iar ținuta ei este într-adevăr cu totul seducătoare. Bărbatul, sprijinindu-se de capitel, apare ca mîndru proprietar.Relația indicată aici place atît cititorilor bărbați, cît și celor din rîndul femeilor. *Ea* este protejată de soț sau de iubit și îl domină într-un mod subtil. Dar ceea ce îl împiedică pe bărbat să fugă este farmecul ei amabil, nu o dominație fățișă. Situația nu o împiedică nici pe ea să simtă feminin, nici pe el să fie conștient de ascendentele sale masculine".

Întrucît capitelul compozit este o formă relativ rară, putem ușor dovedi, în acest caz, tradiția sa. În celebrul portret *Goethe în Campagna* de Tischbein acesta simbolizează peisajul clasic. Inspirația provine din emblematica mai veche, unde, în alegoria artelor, capitelul simbolizează arhitectura, în vreme ce faimosul *Tors Belvedere* reprezintă sculptura (așa, de exemplu, pe frontonul fațadei Luvrului sau pe foaia de titlu a unei cărți de arhitectură din 1769).

Această relație ar apărea și mai limpede dacă și *Torsul Belvedere* ar fi ajuns în publicitatea modernă. Rolul a fost preluat, cu un succes desăvîrșit, de o figură feminină, care, spre deosebire de tors, s-a recomandat printr-o mai bună conservare și printr-o senzualitate vitală: *Venus din Milo*, găsită în 1820 și salutată cu entuziasm de Heinrich Heine ca *Notre Dame de Beauté*.

Pentru expertul în publicitate american citat mai sus, în statuie este întrupată însăși frumu-

Scanned with OKEN Scanner

seţea. Întrucît stăruie asupra efectelor simple, el vede, ce e drept, un element de complicaţie în faptul că unii oameni s-ar putea întreba ce s-a întîmplat cu braţele ei. Un răsărit strălucitor de soare este, în acest sens, mai lipsit de probleme. Odată ce statuia este însă atît de cunoscută, produse ca „Araldit" şi „Isotech" pot face aluzie tocmai la braţele rupte ale Afroditei pentru a pune într-o lumină potrivită virtuţile lor reparatorii. Dealtfel, statuia de la Luvru semnifică indestructibila vitalitate şi senzualitate (clasică), o însuşire care este şi mai subliniată de sertarele cu pufuri de pudrat decupate de S. Dali în corpul statuii. Reclama „Chantelle" nu comentează doar efectul lenjeriilor ei de calitate superioară, cu ajutorul statuii, ci include, prin coloritul tricolor, şi ideea de „franţuzesc" (de aceea şi ortografierea „Elegance"). O reclamă de cremă pentru abdomen se apropie, conştient sau inconştient, de compoziţia lui Dali. Ca viziune a unei vieţi picante şi a unei naturaleţi sută la sută, *Venus* apare în faţa unei porţiuni dintr-un cer luminat, pe fundalul unui anunţ „Perrier". Întrucît în text este vorba de psihanaliză, poate nu greşim dacă acordăm şi sticlei Perrier culcate pe sofaua de piele o semnificaţie mai adîncă, de corespondent masculin al rîvnitei imagini feminine din depărtare. Firma elveţiană de instalaţii de încălzire, care avea să se prezinte ca o fanatică a formelor, face, prin comparaţie, uz într-un mod foarte abstract de aceeaşi statuie.

Venus din Milo este concurată în domeniul său numai în măsura în care, din cînd în cînd, este folosit un tors complet gol, precum în afişul filmului *La punition*, unde el comentează rolul eroinei feminine. Afişul pentru un leac împotriva indispoziţiilor climacteriului are nevoie de întreg torsul nud (al *Afroditei din Cyrene*) pentru a putea arăta zona de acţiune a medicamentului. Efectului senzual, urmărit aici numai în mod condiţionat, i se ia din îndrăzneală printr-un colorit roşu spălăcit al statuii şi prin reticulare.

Scanned with OKEN Scanner

Rolul echivalentului masculin, pe care *Torsul Belvedere* n-a putut să-l preia, este asumat de diferite statui antice. *Apolo arhaic* al lui Rilke, celebrul tors clasic timpuriu de la Milet, aflat la Luvru, insuflă încrederea sănătoasă că bronhiile vor fi din nou în ordine cu ajutorul Prospanului. Firma elveţiană de lenjerie „Kauf" îl foloseşte pe *Poseidon* de la Capul Artemision, în toate variantele, pentru a demonstra croiala turnată pe piele a cămăşilor sale. Adăugarea unei femei care dezmiardă şi priveşte admirativ în sus şi a unor tipuri masculine de genul *papagallo* aduce nuanţa sexuală necesară. Cu privire la o cămaşă croită într-un mod mai tradiţionalist, se ajunge, în limbajul bombastic, pînă la a se vorbi de „stil". Crasa vulgaritate a acestor reclame poate încă să mai taie respiraţia chiar şi contemporanului indiferent. În vreme ce figurile masculine mature ale lui Poseidon sau ale torsului lui Rilke emană forţă clasică, lui *Eros din Centocelle* de pe fundalul unei reclame pentru paltoane de blană îi este rezervată mai degrabă picanteria unui băiat libertin.

Alături de motivele fundamentale amintite, care se repetă în numeroase variante, există unele efecte specifice, care pot fi provocate cu piese antice servind drept decor. Într-o reclamă pentru vinuri, capul cu părul creţ din epoca timpurie a Severilor, sugerează belşugul ospeţelor cezarilor, aşa cum sînt ele zugrăvite şi de romanele „triviale" bombastice şi de *films-monstre*. În mod asemănător, reclama „Punt-e-Mes" evocă „Italian Life", folosind *Colosseumul* ca pe o frapieră pentru sticla de aperitiv. O altă latură a „cezaricului" o simbolizează manechinul stilizat ca un Othello modern, care emană o ticăloşie fascinantă. *Nefertiti* îmbină o frumuseţe rafinată cu conceptele de artă şi de ştiinţă, pentru a înzestra cu un nimb cosmeticele unei mari firme chimice. Clasicul cap feminin fragmentat, cu patină caldă şi scăldat de lumina soarelui, simbolizează frumuseţea ţărilor meridionale, pe un prospect al lui „Swissair". Capete masculine de epocă clasică do-

Scanned with OKEN Scanner

bîndesc, dimpotrivă, un caracter straniu prin folosirea gipsului, prin demontare, colaje etc. şi devin astfel raţionalitatea personificată, care-şi permite să rezolve în mod temeinic probleme tehnice. Ouzoul grecesc turnat într-un lekythos clasic cu o imagine din legendele eroice, recipientul de marmeladă împodobit cu un alai funebru de atelaje homerice, atleţii arhaici de pe cutiile de cremă de ras etc., toate acestea sînt inspirate de produsele corespunzătoare ale industriei de suveniruri.

Ca încheiere a acestui capitol, încă o privire în cartea citată a lui Stephen Baker, (*Visual Persuasion*, din 1961. Baker este colaborator de frunte al unei întreprinderi publicitare şi un expert capabil, cu idei inteligente, care poate să-şi dea limpede seama de mijloace şi efecte. În folosirea motivelor artelor plastice mai vechi se arată cu totul degajat de prejudecăţi culturale. Este foarte obiectiv şi fără răutate intenţionat, atunci cînd reproduce din tavanul Capelei Sixtine, pictat de Michelangelo, mîinile lui Dumnezeu şi ale lui Adam întîlnindu-se şi comentează: „*The classical style that gives the beholder a feeling of serenity would make Michelangelo a logical choice to illustrate bank or insurance advertisement*“[1]. Contemporanul, exceptînd cazul că ar fi oricum deja uzat în această direcţie, este, înainte de toate, înspăimîntat cînd vede profanată în acest mod sublima reprezentare a unui fenomen spiritual de cel mai înalt grad, cosmic în viziunea vechii tradiţi religioase[2]. Dar nu are sens să te plîngi de acest lucru şi, de îndată ce eşti atent, observi că

[1] „Stilul clasic, care insuflă privitorului un sentiment de seninătate, ar face din Michelangelo o alegere logică pentru a ilustra reclamele pentru bănci sau asigurări“ (în limba engleză în text) (N. tr.).

[2] În Italia tabloul lui Michelangelo este folosit pentru a face publicitate unei mărci de *blue-jeans*: Dumnezeu-tatăl îi întinde o pereche lui Adam. Reclama pentru aceştia se foloseşte şi de limbajul religios: „Jesus-Jeans“ şi de sloganul: „Să nu ai nici un fel de alţi *blue-jeans* în afară de mine“ („*Non avrai altro jeans fuori che me*“.

Scanned with OKEN Scanner

reclama modernă se servește la fiecare pas de formele vechiului limbaj religios bazat pe simboluri. Ceea ce la dadaism îi șoca pe contemporani ca ceva irațional și arbitrar se face aici într-un mod cu totul rațional, cu o anumită finalitate și fără nici un fel de ironie. Nu poate fi combătut faptul că forme derivate din experiențele cele mai profunde și mai sublime pot fi și sînt folosite pentru a idolatriza realitatea cea mai superficială și cea mai meschină. Fenomene de secularizare se întîlnesc întotdeauna în istorie, dar, în această privință, evoluția modernă lasă în urma ei tot ceea ce se cunoștea. Decăderea ierarhiei lucrurilor pune cultura noastră în fața unor probleme arzătoare. Prin utilizarea care i se poate da este oare contestată viziunea lui Michelangelo?

ANTICHITATEA IN IDEOLOGIA STATULUI NAȚIONALIST

Legislația celor mai multe state moderne, chiar dacă acestea aparțin unor sisteme sociale diferite, nu îngăduie proprietatea asupra descoperirilor arheologice sau, în orice caz, o limitează considerabil. Premisa acestui lucru constă în faptul că este vorba aici de o parte din tradiția istorică comună a unui popor, asupra căreia nu poate nimeni să emită pretenții individuale. În această concepție își găsește expresia o apreciere ideală a tradiției arheologice, care devine, apoi, cît se poate de clară cînd duce la domeniul simbolisticii politice. Lucrul este evident mai ales la popoarele care extrag din tradiția istorică dreptul ideal de proprietate asupra unui teritoriu disputat. Rolul excepțional al arheologiei în statul Israel se explică pe acest temei. Excavarea fortăreței Masada de la Marea Moartă, pe care, în 73 e.n., iudeii răsculați au apărat-o eroic contra asediatorilor romani, a dăruit țării un simbol politic de prim ordin. Această valoare simbolică este întipărită atît pe mărci poștale și medalii,

Scanned with OKEN Scanner

cît şi în obiceiul ca recruţii să se adune la Masada pentru a depune jurămîntul sub drapel. Simbolistica statală a Israelului — sigiliile oficiale, monedele, mărcile poştale etc. — este determinată în mare măsură mai ales de obiectele arheologice. Aşezările comunitare, kibuţurile, întreţin, după posibilităţi, muzee proprii, iar armata israeliană organizează pentru soldaţii săi cursuri de arheologie. Karl Meyer, care şi-a adus contribuţia şi la acest subiect, cu observaţii instructive, atrage, între altele, atenţia asupra coloraturii politice în construcţia muzeului ridicat lîngă sanctuarul naţional al manuscriselor de la Marea Moartă. În acelaşi sens, Muzeul Naţional din Mexic (deschis în 1964) este conceput ca un monument al conştiinţei naţionale, ceea ce se exprimă printr-o inscripţie de deasupra frontului.

Un rol asemănător jucase arheologia deja în anii '20—'30, cînd Kemal Atatürk a întemeiat Turcia din nou ca stat naţional al Asiei Mici. Mai ales în ultimii săi ani, Atatürk s-a ocupat intens de probleme istorice şi arheologice şi, în plus, a emis noi teorii despre originea poporului turc. De aceste lucruri amintesc şi astăzi numele de „sumerian" şi „hitit" ale unor instituţii bancare, dar şi instituţii importante ca Muzeul de hititologie din Ankara şi Societatea istorică turcă, cel mai mare organism ştiinţific al ţării.

Semnificaţia emoţională a tradiţiei arheologice pentru statul naţional din epoca modernă nu devine evidentă abia în secolul nostru, ci este legată deja de începuturile acestui stat. Republica franceză din vremea revoluţiei şi statul napoleonian, care aparţin, desigur, unei epoci a clasicismului, sînt, în simbolistica lor politică, pe de-a-ntregul marcate de antichitate, mai ales de cea romană. Aici nu putem să intrăm în detalii nici măcar tangenţial, căci bogăţia şi varietatea dovezilor ar depăşi cadrul nostru. Vom reproduce doar, în treacăt, prin cuvintele lui W. Friedländer, istoria unei picturi a lui J. L. David, care, creată în anul revoluţiei, a exercitat o influenţă de durată asupra „stilului" acesteia:

Scanned with OKEN Scanner

„În deplină concordanță cu linia caracteristică salonului anului revoluționar este *clou*-ul acestuia: *Brutus se întoarce în casa lui după executarea fiilor săi* (1789, Luvru). Brutus, cel care a proclamat Republica romană, cel ce i-a alungat pe regi și a lăsat să fie duși la moarte propriii săi fii, atunci cînd aceștia au trădat Republica — desigur, o temă extrem de critică pentru o expoziție aflată sub patronaj regal, a unui fost *pensionnaire du roi*. Pictura, care în zadar s-a încercat să fie retrasă, a făcut o senzație deosebită. Însă acum aceasta se întemeia, și mai puțin decît în cazul Horaților, pe plăcerea datorată elementului artistic, căci tensiunea imaginii este mult mai mică decît la Horați, iar din punctul de vedere al compoziției tabloul se fragmentează. Dimpotrivă, la tablou erau admirate în primul rînd caracterul de antichitate, observarea riguroasă a ceea ce se numea „*costume*". Capul lui Brutus este plăsmuit după bustul lui Brutus de pe Capitoliu, statuia Romei după un original antic, dar și decorația interioară, mobilele (pentru care au fost confecționate modele anume), îmbrăcămintea reclamă exactitate arheologică. Delécluze, elevul lui David, relatează că moda revoluționară, care a apărut atunci, a fost în mod hotărîtor influențată de detaliile din tabloul lui David; nu numai mobilele au fost imitate, ci și îmbrăcămintea, iar coafurile cu părul fluturînd cum se înfățișau în tablou fiicele lui Brutus, imitînd statuile romane de bacante, au devenit o modă la pariziene. Firește însă că tabloul nu ar fi fost nicidecum studiat atît de amănunțit dacă nu ar fi devenit, prin caracterul său politic, senzația zilei. „Prin al său Brutus, ca și prin Horați — scria un contemporan — David vorbește poporului mai direct și mai clar decît toți autorii, ale căror scrieri revoluționare stăpînirea poruncise să fie confiscate și arse."

Mai tîrziu, David a organizat serbările în stil antic ale revoluției. În timpul transportării trupului neînsufletit al lui Voltaire la Pantheon, participanții erau costumați după moda antică și

chiar instrumentele muzicanților fuseseră copiate după modele antice. Pe sarcofagul din imitație de porfir se afla o statuie eroic nudă a lui Voltaire, iar o personificare a nemuririi ținea deasupra capului său o cunună de stele.

Cîte ceva se mai află și azi în fața ochilor privitorului, ca de pildă Napoleon eroic nud de la Palatul Brera din Milano[1] sau leagănul supraîncărcat cu simboluri antice al regelui Romei, din camera tezaurului de la Hofburg-Viena (un caracter național și „arheologic" special are emblema cu albine aleasă de Napoleon pentru el însuși: este inspirată de albinele de aur care fuseseră găsite în veacul al XVII-lea în mormîntul regelui franc Childeric I). Pe o treaptă mai tîrzie a statului național, legătura se regăsește în persoana lui Napoleon al III-lea, care a fost el însuși specialist în arheologie și care a încurajat mai ales cercetarea asupra campaniilor gallice ale lui Cezar.

Nu mai puțin decît în Franța revoluționară, antichitatea greco-romană a impregnat și autoreprezentarea politică a Statelor Unite ale Americii, la începuturile lor, ceea ce are pînă astăzi efecte multiple. Cunoscutul publicist Klaus Harpprecht a publicat, în „Zeit-Magazin" din noiembrie 1972, mărturii interesante, unde declarațiile verbale, simbolurile plastice și atitudinea burgheză se completează reciproc. Edificiile de reprezen-

---

[1] Statuia este o copie întrucîtva micșorată a unui original de Canova. Istoria acestei statui caracterizează deosebit de clar impulsurile estetico-politice ale clasicismului. Napoleon, oarecum jenat la început, a mărturisit artistului că ar fi preferat o statuie înveșmîntată. Acesta i-a respins îndoielile cu argumentul estetic că nici bunul Dumnezeu însuși nu ar putea să facă vreo statuie bună în îmbrăcăminte modernă. Contemporanii înțelegeau însă nuditatea, înainte de toate, ca o trăsătură specific eroică, cu care se împleteau ambiții politice. De aceea, Napoleon, ținînd seama de aliații săi, nu a expus public statuia lui Canova terminată în 1812, mai mult decît atît, a făcut-o dispărută în Luvru, unde era accesibilă doar unui public restrîns.

tare din Washington folosesc, în concordanţă cu termenii de „Senat" şi „Capitoliu", forme ale arhitecturii romane, ce e drept, nu ale celei republicane, ci ale epocii imperiale[1]. Coloane ionice şi corintice sînt elementele purtătoare şi au, în această privinţă, o semnificaţie simbolică. Despre conţinutul emoţional al acestei arhitecturi s-a pronunţat fostul preşedinte Nixon. Observaţia sa reproduce sentimentele populare şi realizează, în acelaşi timp, legătura cu folosirea deja comentată a coloanei clasice în publicitatea comercială. După Harpprecht, Richard Nixon a spus, între altele, următoarele: „Marile coloane de marmură (ale Arhivei Naţionale din Washington) mijlocesc un sentiment al trecutului şi a ceea ce garantează această naţiune. Uneori, atunci cînd contemplu aceste coloane, mi se pare că le văd pe Acropole, în Grecia. Mi se pare că le văd şi în Forul roman, mari coloane masive — am colindat noaptea pe sub ele, aşa cum, uneori, colindam noaptea şi pe sub coloanele Arhivei noastre naţionale". Nixon asociază cu coloanele vitalitatea, curajul, voinţa de a trăi, „sănătatea înţeleasă ca putere morală şi spirituală".

Nu numai în arhitectură, ci şi în simbolistica plastică în S.U.A. s-a revenit adesea la începuturile clasiciste. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea a fost expusă în parlament o statuie colosală a lui Washington şezînd, pe jumătate gol şi în atitudinea jupiteriană de împărat roman. Fără îndoială că o susceptibilitate democratică cu privire la cultul personalităţii a făcut, mai tîrziu, ca statuia să-şi piardă locul ei simbolic şi să fie „istoriceşte" neutralizată prin mutarea la Smithsonian Institute. Giganticele portrete în stîncă ale preşedinţilor americani din Colorado sînt, poate, inspirate de cunoscutul proiect antic de a remodela muntele Athos într-o statuie a lui Alexandru cel Mare.

---

[1] O călăuză pentru arhitectura americană de reprezentare este Capitoliul statului federal Virginia, din Richmond, construit începînd din 1785, la iniţiativa lui Thomas Jefferson, după modelul templului roman (*Maison carée*) din Nîmes.

O renaştere vulgară a clasicismului, tot sub auspicii politice, s-a produs în anii '30 şi ea n-a fost stilistic fără legătură cu Italia lui Mussolini. Grosolanele grupuri de cai de pe Memorial Bridge din Washington, considerate în stil fascist, nu provin, bineînţeles, din acel timp, cum crede Harprecht, ci sînt un dar, din anul 1950, al statului italian.

Propria reprezentare a păturii sociale conducătoare la începuturile statale ale SUA era profund influenţată de clasicismul european contemporan. Portretele politicienilor folosesc, ca şi cele ale contemporanilor lor din Europa, forma republican-romană a bustului gol şi, de asemenea, expresia feţelor — de exemplu cea a marelui politician clasicist Th. Jefferson — este marcată de modele romane.

Această tradiţie are, în SUA, variate efecte tardive pînă astăzi, desigur, fără a mai fi susţinută de o largă formaţie umanistă, aşa cum era ea obligatorie, şi pentru societatea nord-americană la începutul secolului al XX-lea. Nu altfel decît în Europa, decăderea umanistă, pe de o parte, şi exagerarea vulgară a formelor clasiciste, pe de altă parte, par să se afle într-un raport de corespondenţă.

Exploatarea politică a conţinutului emoţional al antichităţii şi al tradiţiei arheologice de către fascism aparţine, în ultimă instanţă, tradiţiei statului naţional, al cărui descendent degenerat se dovedeşte a fi, şi în această privinţă, statul fascist. În trivializarea motivelor şi în manipularea lor în scopuri ideologice acesta atinge culmi aproape absolute. Relaţia lui Hitler cu antichitatea era aceea a unui nepricopsit care reduce, în mod brutal, o valoare tradiţională, de la stăpînirea asupra căreia el se simte exclus, la propriile sale noţiuni grosolane şi care se consideră, apoi, creator al unui nou clasicism. De nedescurcat rămîne felul în care credinţa în propria-i cîrpăceală se uneşte cu modul nepăsător şi cinic de exploatare psihologică a motivelor tradiţiei. Relatarea lui Albert Speer, deja devenită, între timp, faimoasă, despre

arhitectura planificată să aibă valoare de ruină prezintă ambele laturi într-o corelație de o dimensiune de-a dreptul fantastică. Hitler era de părere că îndeosebi arhitectura monumentală ar menține trează amintirea marilor epoci. Astfel, construcțiile *Imperium*-ului Roman i-ar permite lui Mussolini să facă populară în rîndurile poporului său ideea unui *Imperium* modern. Hitler cerea, de aceea, și o execuție deosebit de durabilă. Pentru Speer era o problemă faptul că, în ruină, construcțiile în fier-beton oferă o priveliște foarte tristă și, ca atare, cu greu par a putea să creeze „puntea tradiției" dorită de Hitler. Această dilemă trebuia să fie combătută de „teoria valorii ruinelor". „Folosirea unor materiale specifice, precum și luarea în considerație a anumitor principii ale staticii urmau să facă posibile construcții care după sute sau (socoteam noi) mii de ani să devină, în starea de ruină, oarecum asemănătoare cu modelele romane. Pentru ilustrarea gîndurilor mele am pus să se execute un desen romantic: acesta reprezenta felul în care ar arăta tribuna de pe cîmpul Zeppelin după generații de lăsare în paragină, năpădită de iederă, cu stîlpii prăbușiți, cu zidăria ici-colo dărîmată, dar încă ușor de recunoscut în marile ei contururi."

Complexul istoric de inferioritate din afirmația referitoare la Mussolini se poate observa și cu alt prilej, atunci cînd Hitler ia în derîdere săpăturile lui Himmler din Pădurea Teutoburgică. Idealul clasic vulgar al lui Hitler este caracterizat de Speer astfel:

„Cultura grecilor însemna pentru Hitler, în orice domeniu, cea mai înaltă împlinire. Concepția lor despre viață, așa cum se exprimă ea bunăoară în arhitectură, ar fi fost «proaspătă și sănătoasă». Într-o zi, fotografia unei frumoase înotătoare l-a incitat la reflecții entuziaste: «Ce corpuri splendide puteți vedea dumneavoastră astăzi! Abia în secolul nostru tineretul se apropie din nou, prin sport, de idealurile elene. Cît de mult a fost neglijat corpul în secolele trecute! Dar prin aceasta se deosebește vremea noastră de toate epocile

culturale de pînă acum, de la antichitate încoace». Anturajul lui Hitler a reacționat în consecință, de exemplu cu cadouri de zilele de naștere întruchipînd «nudități în marmură albă» și «rîvnite mici cópii în bronz, ca de pildă după sculptura romană reprezentînd un tînăr care își scoate un ghimpe»" (Speer, *loc. cit.*, p. 164). Dintr-o călătorie în Sicilia, Albert Speer însuși a tras concluzia, liniștitoare pentru el, că grecii — în colonii, în orice caz — ar fi avut apucături de megalomani (p. 162).

O urmare practică a clasicismului vulgar al lui Hitler a fost achiziționarea celebrei replici a discobolului lui Myron din colecția romană Lancelotti. Sculptura, expusă în gliptoteca din München, conta ca dar personal făcut de Hitler poporului german. În ziua următoare deschiderii celei de-a doua „mari expoziții germane", la 11 iulie 1938, ediția münchenează a lui „Völkischer Beobachter" a publicat o poză a lui Hitler stînd emoționat și cufundat în gînduri în fața capodoperei antice. Aproape că se trece cu vederea faptul că-i întoarce spatele, de dragul fotografiatului. Poza ipocrită este un comentariu cu ajutorul imaginii la cuvintele cu care, în ziua precedentă, la deschiderea expoziției, în Casa artei germane, Hitler făcuse cunoscută donația. Anunțarea acesteia constituie punctul culminant și încheierea discursului său împănat cu promisiuni și amenințări la adresa artiștilor și permite să se recunoască clar, în contextul ei, preocuparea lui Hitler pentru un trivial ideal artistic mic-burghez: „Am fost fericit în aceste zile, grație aprobării cu adevărat generoase a guvernului italian, să pot să achiziționez în folosul poporului german, pentru capitala artei sale, o operă de o frumusețe nepieritoare. Vă rog pe toți cei care veți vizita această casă să nu omiteți să mergeți în gliptotecă și vă mai rog să vă dați seama cît de splendid era încă odinioară omul în frumusețea sa trupească și că putem vorbi de progrese doar atunci cînd nu numai că atingem această frumusețe, ci, dacă este posibil, o și depășim. Să binevoiască însă și artiștii să

judece cît de minunat ni se dezvăluie astăzi ochiul şi meşteşugul grecului Myron, ale acelui grec care a creat, cu aproape două milenii şi jumătate în urmă, opera a cărei copie romană o avem acum în faţă şi o privim cu adîncă admiraţie. Şi vă rog să găsiţi cu toţii în aceasta o măsură pentru sarcinile şi realizările propriei noastre epoci. Născuţi cu toţii spre frumos şi spre sublim pentru ca, în popor şi, deopotrivă, în artă, să puteţi înfrunta aprecierea critică a mileniilor. Nu vă veţi putea sustrage sentimentului care m-a mişcat pe mine însumi în clipa în care am privit pentru întîia oară această minunată mărturie de frumuseţe şi iscusinţă".

Invidia lui Hitler faţă de Mussolini, căruia i se ofereau în Italia cu totul alte posibilităţi pentru înscenarea unei măreţii istorice, era pe deplin îndreptăţită. Simbolistica fascismului era în aceeaşi măsură determinată de motive antice, ca şi decorul pentru apariţia dictatorului însuşi. O însemnătate hotărîtoare pentru arheologia română a avut-o decizia lui Mussolini de a croi o largă stradă triumfală între *Colosseum* şi *Piazza Venezia*, pe marginile căreia, ca martore ale vechiului *Imperium*, bazilica lui Maxentius şi ruinele forumurilor imperiale trebuiau să-i dea binecuvîntarea celui nou. Ce e drept, cu acest prilej, s-a dat ordin să se facă unele săpături arheologice, care însă au fost stingherite şi de construcţia străzii, şi de presiunea timpului. N-au putut fi publicate nici pînă astăzi. Cît de nesincer era tot cultul antichităţii o arată îndepărtarea ruinelor unei fîntîni antice din faţa arcului de triumf al lui Constantin. Arheologul german Ludwig Curtius relatează în amintirile sale *Deutsche und antike Welt* (Lumea germană şi lumea antică): „Faptul că (cu ocazia străpungerii unor străzi în timpul lui Mussolini) s-a ivit o panoramă atît de grandioasă asupra forumurilor imperiale şi asupra Palatinului, ca vederea dinspre noua *Via dell'Impero*, care duce de la *Palazzo Venezia* la *Colosseum*, era mai mult întîmplare decît ceva planificat. Căci strada a fost construi-

ită cu intenţie nu estetică, ci politică, pentru desfăşurarea parăzilor fasciste de masă. Interesul Ducelui faţă de cercetarea noastră arheologică era numai politic şi exterior. Ar fi fost uşor să se dezgroape, cu ocazia construirii străzii în discuţie, părţile din forumul lui Iulius Cezar şi din cel al lui Traian, care zac şi astăzi sub pămînt, şi să se continue strada ca pod peste acestea. Dar dictatorul, care nu se sinchisea decît de următoarea demonstraţie a puterii sale, a insistat asupra urgenţei şi săpătura s-a oprit. Cînd a inaugurat *Via dei Trionfi*, care duce de la *Colosseum* în josul Palatinului, pînă la *Circus Maximus*, i-au căzut ochii pe un neînsemnat con ascuţit de cărămidă, care se afla în faţa arcului de triumf al lui Constantin şi care deranja axa stradală. Fără multă vorbă, a dat ordin să fie înlăturat, ceea ce s-a întîmplat numaidecît. Nimeni din anturajul său nu a avut curajul să-i spună că zidăria era un rest din celebrul *Meta sudans*[1] al lui Domiţian, care dăinuise peste veacuri".

Unul dintre cele mai importante evenimente arheologice ale erei Mussolini a fost uriaşa *Mostra Augustea della Romanità* amenajată în 1937—1938, reunind cópii după monumente din toate părţile Imperiului Roman. Că aceasta a ajuns să fie o preamărire arheologică a fascismului, este, în acei ani, de la sine înţeles şi lucrul este dovedit chiar şi numai de denumirile unor săli (între altele şi o sală a fascismului). În întregul său, expoziţia nu constituia însă nici un fel de născocire fascistă, ci se cupla cu o altă iniţiativă naţionalistă mai veche. Materialul fusese în mare parte reunit pentru *Mostra Archeologica*, care avusese loc în termele lui Diocleţian în 1911, la a 50-a aniversare a unităţii naţionale. Expoziţia, serioasă şi utilă, din punct de vedere ştiinţific, dăinuie astăzi ca *Museo della Civiltà Romana*, pe terenul expoziţiei mondiale pregătite de Mussolini.

[1] *Meta sudans*, fîntînă arteziană de lîngă Colosseum (N. tr.).

CULTUL ANTICHITĂȚILOR ÎN VEACURILE TRECUTE

Aspectul politic și burghez al antichității în epoca prenațională solicită o examinare diferențiată și care poate fi realizată mulțumitor numai de istoricii fiecărei epoci în parte. La antichitățile pe care Carol cel Mare le-a adus de la Roma și Ravenna în reședința sa de la Aachen, simbolistica politică este evidentă din rațiuni iconografice. Conul de pin făcut din bronz care încununa fîntîna din *atrium*-ul capelei palatului își are modelul în marele con de pin care pe atunci se mai găsea încă în *atrium*-ul de la catedrala Sf. Petru. O emblemă a noii Rome era și statuia de bronz a unei ursoaice, care a fost interpretată ca lupoaica romană. Sarcofagul antic cu reprezentarea mitului Proserpinei a servit, probabil, ca prim mormînt pentru Carol, așa cum în Italia fruntașii laici și ecleziastici refoloseau sarcofage antice pentru a asigura mormintelor lor autoritatea și demnitatea antichității (vezi mai jos). Montarea unor coloane antice în capela palatului și folosirea unor bucăți de marmură romane pentru tronul lui Carol demonstrează caracterul specific de relicvă pe care îl dobîndesc antichitățile în aceste contexte.

De cele mai multe ori, călătorul modern nu se miră cînd găsește în Italia monumente romane, deși acest lucru nu este neapărat de la sine înțeles, dacă atribuim termenului de „roman" o accepțiune mai restrînsă. Arta orașului Roma se deosebește nu numai de cea a provinciilor îndepărtate, ci și de cea a restului Italiei, ba chiar și de cea a împrejurimilor apropiate ale orașului. Chiar în orașele învecinate, ca, de exemplu, Velletri, este observabilă o notă „provincială", care se accentuează cu cît ne îndepărtăm de Roma. Pînă și orașe cu o cultură artistică veche, precum Neapole, au în monumentele lor o puternică amprentă locală. De aceea, este ușor, după un oarecare exercițiu, să distingi operele provenind cu adevărat din orașul Roma de producția locală;

așa stînd lucrurile, nu putem să nu ne mirăm cînd găsim atît de multe opere romane răspîndite prin toată Italia, de exemplu reprezentativele sarcofage din Pisa, Salerno sau din izolata mănăstire de la Cava dei Tirreni. În aceste cazuri monumentele nu au migrat încă din antichitate, ci au fost achiziționate abia în evul mediu de patricieni și clerici pentru a da mormintelor lor o aură romană și pentru a evidenția propria lor poziție dominantă. Pesemne, în același scop, și-au procurat și orașele italiene antichități ale orașului Roma. Fenomenul ar merita o cercetare detaliată, care ar trebui să ia în considerare și inscripțiile de pe monumentele refolosite.

În timpul întregului ev mediu și în epoca modernă folosirea gemelor antice ține de domeniul simbolisticii statale și ecleziastice. Carol cel Mare, ca și Pepin înaintea lui, a folosit ca peceți geme antice, între altele și cu imaginea lui Iupiter și a unor portrete de împărați romani. Geme și camee sînt, de fiecare dată, preluate de podoaba coroanelor, a crucilor purtate la procesiuni și a casetelor. Caseta celor trei crai de la Köln este de-a dreptul presărată cu pietre antice, autentice sau imitații. (În 1789 s-au numărat încă, în afară de pietrele prețioase netăiate, 226 de geme, dintre care, după cum se pretinde, 223 ar fi fost sigur antice). Pe crucea de epocă othoniană a lui Lothar, de la Aachen, cameea mare a tînărului Augustus cu însemnele triumfale înlocuiește reprezentarea lui Cristos[1]. Pe cînd în acest caz iconografia regală a mijlocit identificarea cu antichitatea, în alte cazuri pare să fi fost căutată simpla *auctoritas* a antichității, de exemplu pe crucea lui Heriman, unde un cap de *lapis lazuli* al Liviei este montat, drept cap al lui Cristos, într-un corp de bronz. În orice caz, nu pare de crezut că originea antică a multor de geme pe care evul mediu le-a refolosit n-ar fi fost cunoscută, cum a presupus un cunoscător

[1] Conform unei alte păreri, cameea trebuie identificată cu un împărat domnind.

modern. O dovadă, dintre multe altele, a folosirii în epoca modernă a unor pietre antice, în slujba simbolisticii stăpînitorului ne-o furnizează cameea lui Claudius de la Dresda, care a fost transformată, pentru August cel Puternic[1], într-un ingenios monument alegoric miniatural. La restaurarea pietrei au fost adăugate şi alte simboluri antice ale stăpînitorului, imitaţii de geme cu semne de horoscop ale lui Augustus şi stele aurii.

Marea semnificaţie a pietrelor gravate nu se întemeiază numai pe iconografia reprezentării, ci şi pe calităţile lor magice, care jucau, încă, un rol în epoca Renaşterii. Celebra calcedonie cu reprezentarea lui Diomede răpind *Palladium*-ul a fost remarcată de Niccolò Niccoli la gîtul unui copil, care o purta ca talisman. Acest obicei este atestat şi de tablouri şi busturi ale Renaşterii.

După cum se ştie, Frederic al II-lea de Hohenstaufen[2] anticipează, în multe privinţe, cultul renascentist al antichităţii şi tocmai la el motivaţia politică este evidentă. Acelaşi împărat, care colecţiona antichităţi şi iniţia săpături, a reintrodus obiceiul inscripţiei romane pe clădiri, al arcului de triumf şi, cu intenţie simbolică, folosirea porfirului, al cărui uz era rezervat, în antichitatea tîrzie, familiei imperiale. Abia într-o epocă mai recentă s-au descoperit trei însemnate portrete ale lui Frederic, care, prin monumen-

---

[1] August cel Puternic (August al II-lea de Saxa), elector al Saxoniei (1694—1733) şi rege al Poloniei, ales în 1697, după Jan Sobieski. Detronat de regele Suediei, Carol al XII-lea, revine la putere după lupta de la Poltava (1709). Iubitor de fast, luîndu-şi drept model pe Ludovic al XIV-lea al Franţei, August cel Puternic iniţiază în capitala Saxoniei, Dresda, construcţii măreţe, dintre care se detaşează *Zwinger*-ul (arhitecţi Pöppelmann şi Permoser) şi *Brühlsche Terasse* (N. tr.).

[2] Frederic al II-lea de Hohenstaufen, rege al Siciliei (1197), al Romei (din 1216) şi împărat al Sfîntului Imperiu Roman de naţiune germană (1220—1250). În contextul luptelor cu papalitatea, a intervenit în mai multe rînduri în Italia, motiv pentru care a fost şi excomunicat (N. tr.).

talitatea lor și prin relația cu imaginea împăratului roman, încorporează aceeași exigență pe care o exprimă și titlul: *Imperator Fridericus Secundus Romanorum Caesar Semper Augustus.*

Încă din evul mediu influența formală a antichității asupra artei plastice nu trebuie subestimată; ea devine dominantă de la Renaștere încoace. În această privință, valoarea artistică este mereu prezentă în receptarea antichității, dar, desigur, nu în sensul „reprezentării a ceva lăuntric". Plin de semnificație este, mai degrabă, mesajul iconografic, înainte de toate însă originalul, autoritatea antichității autentice și nimbul său. De aceea, originalul joacă un rol uriaș, iar proprietatea fizică asupra lui nu poate fi înlocuită de nici un fel de însușire a lui de natură spirituală. Pentru achiziționarea de originale se fac toate sacrificiile imaginabile. Papa Paul al II-lea a oferit consiliului orășenesc din Toulouse 50000 taleri și un nou pod peste Garonne pentru *Gemma Augustea*. Niccolò Niccoli a dat pentru gema lui Diomede 5 florini, iar cîțiva ani mai tîrziu a vîndut-o cardinalului Scarampi pentru un preț de 40 de ori mai mare. Cînd ea a ajuns, mai tîrziu, în colecția lui Lorenzo de' Medici, a fost evaluată la 1500 florini. Deja în colecția lui Piero pietrele erau evaluate de la 400 la 1000 florini bucata. *Tazza Farnese* a atins 10 000 florini. Extrag aceste date dintr-un eseu de Nicole Dacos din catalogul expoziției gemelor lui Lorenzo de la Florența (*Palazzo Medici Riccardi*, 1972). În ceea ce privește aprecierea cifrelor, autoarea citată arată că un pictor proeminent din aceeași epocă nu obținea mai mult de 50—100 florini pentru o pictură pe lemn și că Ghirlandaio a executat întregul ciclu de fresce cu Ioan Botezătorul din biserica Santa Maria Novella pentru 1000 florini. Al doilea simptom al legării originalului de ideea de proprietate este înscrierea numelui proprietarului. Gemele și cameele lui Lorenzo poartă gravată o semnătură a proprietarului chiar și pe fața anterioară a pietrei, unde aceasta concurează cu figura reprezentată. La Roma, după cum

se știe, orice obiect antic expus public poartă o inscripție monumentală cu numele papei care a avut inițiativa expunerii.

Un caz aparte de apreciere politică a antichității îl oferă Roma, a cărei populație a încercat să-și justifice prin autoritatea istoriei antice propria poziție față de papă și față de împărat. Că această pretenție putea, întîmplător, să aibă însemnătate practică, o arată acțiunea lui Cola de Rienzi (1313—1354) sau încoronarea lui Ludovic de Bavaria, săvîrșită de Sciarra Colonna în calitate de reprezentant al poporului roman. Acest interes local-patriotic al romanilor față de antichitățile lor a fost de o importanță considerabilă pentru istoria culturii și artei și, nu în ultimul rînd, pentru arheologie. Atît muzeistica modernă, cît și activitatea de conservare a monumentelor își au originea în inițiative romane. Încă din 1471 Comuna Romană a adunat pe Capitoliu statuile cedate de papă, printre care și bronzurile încărcate de istorie care se aflaseră înainte la Lateran. Ultima dintre aceste statui era statuia ecvestră a lui Marc Aureliu, care, în 1538, și-a găsit locul în piața Capitoliului, proiectată de Michelangelo. În secolul al XVIII-lea, Muzeul Capitolin, reconstruit, stimulează întemeierea unor muzee asemănătoare în întreaga Europă. „Incunabulul" științei conservării monumentelor este celebra scrisoare din 1519 către Leon al X-lea, atribuită lui Rafael, care nu numai că solicită protejarea clădirilor antice, ci și explică, în detaliu, cum arată un releveu științific cu planuri și cu desfășurări exterioare și interioare (*dissegno piano*, *parete di fuora*, *parete di dentro*). Statuia ecvestră a lui Marc Aureliu fusese deja restaurată, în 1473 din însărcinarea statului. Pentru 1498 sînt atestate restaurări de capete la Arcul lui Constantin[1].

[1] Una dintre cele mai timpurii restaurări de antichități atestate a avut ca obiect un monument imperial din afara Romei și anume statuia ecvestră de bronz a lui *Regisole*, de la Pavia, care a fost restaurată și poleită cu aur în 1315 (distrusă în 1796).

Culoarea local-patriotică a arheologiei romane se repercutează pînă şi asupra semnificaţiei reprezentărilor plastice din antichitate şi, sub acest aspect, lucrul este important şi din punct de vedere ştiinţific şi istoric. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea anticarii romani încă mai credeau că pe sarcofagele cu reliefuri ar fi reprezentate imagini din legenda şi istoria Romei. Abia Winckelmann a putut, împotriva acestor păreri, să dovedească faptul că, în covîrşitoarea majoritate a cazurilor, este vorba de subiecte greceşti, în special de cele care jucaseră un rol în tragedia clasică.

În acest context nu este cu putinţă nici măcar să menţionăm toate aspectele politic-burgheze ale proprietăţii asupra antichităţilor. Aş dori în schimb să mă refer ceva mai pe larg la un complex —colecţiile umaniştilor germani —, care poate fi uşor examinat graţie recentei disertaţii de la Tübingen a Renatei von Busch (1973).

Prima colecţie de acest gen din Germania a fost constituită de patricianul Konrad Peutinger (1465—1547), care a adus această idee din Italia, unde studiase prin anii '80 ai veacului al XV-lea. Corespunzător intereselor istorico-filologice ale umaniştilor, era vorba mai ales de inscripţii — pe care Peutinger le-a adunat în casa sa — şi mai puţin de opere de artă. Pietrele au fost incastrate în zidurile curţii, ceea ce se practica deja de multă vreme în Italia, mai cu seamă la Roma. Aşa cum dovedeşte von Busch, alegerea locului nu este întîmplătoare: curtea trebuie să fie imaginea stilizată a unui vechi *atrium* roman, unde, în antichitate, se găseau statuile strămoşilor stăpînului casei. Atunci cînd umanistul expune în acelaşi loc, spre a fi privite, relicve autentice ale antichităţii, el se bizuie pe autoritatea spirituală a antichităţii în general. Modelele sale sînt Varro şi Cicero, la ale căror colecţii sau la ceea ce se considera ca atare se face adesea aluzie în măr-

turiile contemporane. Referirea la *Tusculanum*[1] al lui Cicero şi la decorarea acestuia cu statui este încă şi mai clară în cazul grădinilor antice romane, care, mai tîrziu, au fost imitate şi în Germania.

Alături de inscripţiile, plăcile funerare, fragmentele arhitectonice din curte sau din grădină, existau colecţii de statuete de bronz şi de marmură, de capete de marmură etc., care proveneau în cea mai mare parte din Italia. În ce priveşte expunerea lor, se procedează, din nou, ca în antichitate, aceste obiecte găsindu-şi locul, ca la Varro şi la Cicero, în bibliotecă, în „studio" sau în „muzeu". Nici aici nu poate fi vorba despre „artă" în sens autonom.

În cele trei încăperi „studio" ale lui Peutinger, antichităţile se amestecau cu arme, coarne de cerb, animale împăiate, globuri terestre, unelte etc. Înainte de toate însă, reiese din tematică faptul că aspectele de conţinut se situau în prim plan. Interesele genealogice ale timpului cereau mai cu seamă monede şi portrete de împăraţi, autoreprezentarea umanistă reclama portrete de filozofi şi imagini ale muzelor. În vreme ce relicvele antice din curte şi din grădină sînt autentice, în colecţia din studio predomină un interes ştiinţific, care acceptă şi reproduceri. Peutinger, pe care îl preocupa o istorie ilustrată a împăraţilor, poseda portrete de împăraţi şi în mulaje de gips.

Pentru majoritatea umaniştilor burghezi, proprietatea asupra unor antichităţi autentice are rostul de a înlocui lipsa nobleţei din naştere cu o noblețe spirituală legitimată de antichitate. Posesia unor antichităţi devine, în acest fel, un simbol al stării sociale. Acest simbol caracterizează casa proprietarului şi este un motiv elocvent în portretistică. Întrucît primii umanişti au aparţinut ei înşişi unei pături sociale privilegiate, este lipsit de sens să vrem să distingem funcţia umanistă de cea pur socială. În cazul familiei Fugger, din-

[1] Tusculanum, una din *villae*-le lui Cicero, evocată mai ales în scrisorile acestuia (N. tr.).

tre ai cărei membri mai mulţi practicau colecţionarea de antichităţi, acest lucru este, evident, legat de alte activităţi culturale, prin care familia Fugger a intrat în concurenţă cu familii princiare. Casele princiare, dimpotrivă, revendică şi umanismul pentru ele şi caută — prin crearea de biblioteci şi colecţii de antichităţi — să dobîndească un prestigiu potrivit cu epoca. Motivele sînt deosebit de clare în cazul *Antiquarium*-ului din München; întemeierea şi istoria lui timpurie pot fi reconstituite după izvoare. Acestei iniţiative i-a venit în ajutor faptul că ducele de Bavaria, Albrecht al V-lea, avea în Hans Fugger, încă din 1565, un sfetnic, care era el însuşi un umanist de seamă şi care poseda, înainte de a da faliment, o colecţie cuprinzătoare. Iniţiativa ducelui vădeşte nu numai o influenţă italienească, ci şi năzuinţa de a concura cu alţi potentaţi europeni, care mergeau într-o direcţie asemănătoare, precum Francisc I al Franţei, casa Medici, Ottheinrich de Palatinat, Habsburgii etc. Despre faptul că, sub aceste auspicii, colecţia urma să fie constituită exclusiv din antichităţi autentice a mai fost vorba înainte. Influenţa umanistului Fugger pare să se fi făcut simţită printr-o anume eterogenitate a primelor achiziţii. Mai tîrziu predomină, din nou, încă şi mai intens, preocuparea dinastică, prin faptul că, din ce în ce mai exclusiv, colecţia este orientată spre portrete de împăraţi. Pentru familia Wittelsbach, care credea că poate urca datarea începutului stăpînirii sale în Bavaria pînă în epoca romană, în aceasta consta confirmarea ideală a poziţiei ei. Dar şi în alte locuri, în colecţiile princiare, portretele de împăraţi sînt cele mai căutate obiecte, interpretabile ca *progenitorum viva exempla* sau, la principi, chiar ca *antecessorum imagines*. Prin acelaşi interes pentru genealogie se explică şi marea importanţă în epocă a colecţiilor numismatice.

IV

ARHEOLOGIA ŞI ARTA MODERNĂ: COLECŢIA DE MULAJE

Problematica culturală a arheologiei şi a obiectului ei — tradiţia antică — se manifestă multilateral în relaţia sa cu arta modernă. Pentru a trata cu oarecare profunzime subiectul, ar fi necesar să descriem influenţele, manifestate în toate direcţiile între cele două domenii, de la Renaştere sau, cel puţin, de la Winckelmann încoace, ceea ce, în acest cadru, nu este, desigur, posibil. În schimb, vom alege, la întîmplare, trei motive particulare, dintre care unul, mulajul în gips, permite o examinare istorică pe o mai mare întindere de timp. Celelalte două, torsul şi operele de artă „arheologice" ale anilor '70 sînt, dimpotrivă, fenomene ale trecutului mai apropiat sau foarte recent, care fac perceptibile noile atitudini faţă de tradiţia arheologică. Iar acestea din urmă sînt deosebit de interesante, întrucît au ca temă nu atît obiectul arheologiei, cît, mai degrabă, arheologia însăşi.

Atunci cînd, în 1840, a fost plănuit Neues Museum din Berlin, arhitectul şef August Stüler îşi expunea proiectul în felul următor: „Colecţiile de antichităţi egiptene şi nordice şi de obiecte etnografice ocupă parterul; pentru vasta colecţie de mulaje în gips, concepută ca fiind în continuă creştere şi atît de importantă pentru studiu, pri-

vită, pe bună dreptate, ca punctul central al ansamblului colecţiilor, este rezervat întreg etajul de mijloc, iar al treilea etaj conţine, într-o parte, colecţia de desene, miniaturi şi tipărituri artistice, şi, în partea cealaltă, colecţia de curiozităţi istorice şi de opere de artă de mici dimensiuni ale evului mediu şi ale epocii moderne, dintre care cele bisericeşti sînt reunite într-o încăpere adaptată în mod special".

În amenajarea acestui muzeu iese în evidenţă o ierarhizare a operelor de artă, care are un caracter pe deplin idealist şi care dă întîietate mesajului spiritual, în dauna originalului, a autenticităţii materiale, autografe etc. Importanţa colecţiei de mulaje nu este depăşită decît de sculpturile originale antice şi de tablourile vechilor maeştri, care sînt adăpostite într-un muzeu propriu, în clădirea datorată lui Schinkel. Centrul de greutate ideal al colecţiei de mulaje nu se întemeiază numai pe faptul că aceasta reuneşte opere de artă proeminente inaccesibile în original. Mai degrabă prestigiul său derivă şi din faptul că ea reprezintă evoluţia istorică. De aceea, ea îşi produce efectul mai puţin printr-o singură operă decît prin totalitatea pieselor din care, în colecţia berlineză, făceau parte — alături de opere antice — mulaje după sculpturi medievale şi moderne. Firesc că, într-o asemenea concepţie, ştiinţa trebuia să exercite o influenţă covîrşitoare asupra organizării muzeului. Cel mai limpede se manifestă acest lucru în principiul realizării unei expuneri a mulajelor, pe cît posibil, în ordine cronologică.

Preferinţa pentru mesajul spiritual şi pentru evoluţia istorică, în defavoarea celorlalte aspecte materiale ale originalului, îşi găseşte şi cu alte ocazii expresia în epocă. Atunci cînd F. G. Welcker a publicat, în 1827, un ghid al Muzeului Academic de Artă din Bonn, de curînd înfiinţat, el a fundamentat întîietatea mulajelor prin rostul lor „de a trezi sensibilitatea pentru esenţa artei plastice şi de a familiariza tineretul studios cu operele plastice cele mai alese ale antichităţii". Cultivarea originalelor, din care colecţia de la

Bonn poseda încă de pe atunci un mare număr, ar ține mai puțin de scopul muzeului. Că „esența artei" nu era pentru Welcker un concept istoric, ci unul atemporal și, prin aceasta, potrivit și timpului său, o arată colaborarea cu Dannecker[1], cunoscutul sculptor, care i-a dat sfaturi în privința alegerii gipsurilor, el însuși fiind un mare colecționar de mulaje. Un exemplu și mai surprinzător de preferință pentru gipsuri, în defavoarea originalelor, este menționat de H. Ladendorf, căruia îi datorăm o expunere scurtă, însă foarte documentată, a acestui subiect. După spusele sale, în 1819, la Paris, găseai cîteodată oameni gata să schimbe o metodă originală de pe Partenon cu niște mulaje după sculpturile lui Elgin[2].

Am fi înclinați să explicăm atitudinea secolului al XIX-lea prin lipsa sa de sensibilitate pentru original, care se vădește și în multe domenii ale tradiției arheologice. Pe de altă parte însă, trebuie să ne gîndim la faptul că, de multă vreme, marea sculptură antică era, aproape fără excepție, prelucrată și întregită în muzeele europene și că originalele grecești intacte au devenit abia cu încetul accesibile. După cum se știe, au fost întregite, sub conducerea lui Thorvaldsen, și sculpturile de la Egina[3] descoperite în 1811[4]. A invoca

---

[1] Johann Heinrich von Dannecker, sculptor german (1758—1841) (N. tr.).

[2] Thomas Bruce, conte de Elgin (1766—1841), diplomat englez. Aflat în misiune în Grecia, a răpit metopele și sculpturile de pe frontoanele Partenonului (așa-numitele „marmurele lui Elgin") și le-a transportat la British Museum (1802—1803) (N. tr.).

[3] Sculpturile de la Egina aparțin templului zeiței Aphaia din Egina, excavat de Charles Robert Cockerell (1788—1863) și sînt revelatoare pentru arta arhaică și premisele artei clasice (N. tr.).

[4] Aici părțile care lipseau nu au mai fost reproduse în mod liber, așa cum se obișnuise pînă atunci. Răspunzînd dorinței celui care i-a dat această sarcină — prințul moștenitor Ludovic de Bavaria —, Thorvaldsen a confecționat, pentru întregiri, modele care reprezentau cópii mai mult sau mai puțin fidele ale părților conservate. Chiar și scorojeala suprafe-

absența sensibilității față de original ar fi, desigur, o explicație prea ieftină pentru acest fenomen, care are la bază, mai degrabă, argumente cu totul raționale. Acest lucru este clar la Goethe, care își dădea perfect seama de dezavantajele mulajelor de gips și care făcea și unele reflecții asupra relației dintre original și copie. Opțiunea pentru mesaj s-a petrecut tocmai la el în modul cel mai conștient. Considerațiile următoare dintr-o scrisoare din timpul călătoriei în Italia, către Carl August, constituie o mărturie a profunzimii judecății sale în această privință: „Sculptorul Trippel[1] a lucrat o mică *Nemesis* în marmură, după una din mare din Museo și se poate spune că ea este mai bună decît originalul, afirmație care nu este exagerată, întrucît mulți artiști mediocri, ba chiar și meșteșugari din epocile mai vechi, copiau după originale bune, și, mai mult, în timpul din urmă, s-a ajuns să se facă cópii după alte cópii; este, astfel, posibil ca la o statuie să fie frumoasă ideea, dar slabe proporția și execuția, iar un artist modern poate să-i redea o parte din calitățile pe care le aveau originalele sale pierdute cu totul".

Atunci cînd August Stüler a rezervat colecției de mulaje partea centrală a templului său de artă, în arta contemporană era iminentă o schimbare radicală a atitudinii față de gipsuri și față de antichitate în general. Pînă atunci artiștii rivalizaseră cu arheologia în reprezentarea, în felul lor, a conținutului de idei al artei antice. Acum interesul lor se rezuma la suprafața lucrărilor, care, în această perspectivă, cîștigau noi calități expresive. Ceea ce interesa era nu întregul pierdut,

---

ței a fost imitată. Faptul că, în felul acesta, au rezultat totuși opere de o sensibilitate foarte modernă, inconfundabil thorvaldseniene, a ieșit la iveală acum cîțiva ani, cînd lucrările astfel întregite au fost rostuite la gliptoteca din München și, prin aceasta, au căpătat caracterul unor opere de sine stătătoare.

[1] Alexander Trippel (1744—1793), sculptor elvețian neoclasic, una dintre cele mai influente personalități artistice la Roma. Autorul unui bust colosal al lui Goethe care se află la Weimar (N. tr.).

care îndeamnă la reconstrucție, ci lucrul găsit așa cum era, fragmentul în sine, în eclerajul său de moment. Curînd după 1850, Adolf Menzel a înfățișat într-un tablou pereții unui atelier de care atîrnă mulaje, ca niște părți de cadavre, asociate, nu întîmplător, cu măști mortuare (pictură din 1827, de la Kunsthalle din Hamburg). Mulajele de la Berlin — depozitate, din cauza lucrărilor de construcție de la Neues Museum —, le-a desenat în starea în care se găseau, arătînd ca într-o cameră de vechituri. La această nouă optică, activă pînă astăzi, va trebui să revenim, mai departe, după ce vom fi aruncat o scurtă privire asupra istoriei mai vechi a mulajului în gips.

Cu privire la acest subiect, care interesează în egală măsură arheologia și istoria artei, nu există, din păcate, lucrări preliminare consistente. Tehnica este cunoscută în lumea mediteraneană încă în epoca pre-elenică și ține, mai ales în Egipt, de procedeele obișnuite într-un atelier de sculptură. Pentru epoca greco-romană ea este documentată, în egală măsură, de informațiile literare și de descoperirile arheologice. Metoda înrudită, a producerii de teracote cu ajutorul unor tipare concave realizate printr-o patriță, se întîlnește la începutul epocii arhaice timpurii, pe la 700 î.e.n.; mulaje în gips s-au păstrat numai începînd de la sfîrșitul secolului al IV-lea. Evident, nu este vorba de opere de artă autonome, ci de mijloace auxiliare de redare a formelor și de elemente de bază pentru o nouă prelucrare. De regulă, mulajele sînt luate după vase de metal, arme cu reliefuri etc. În lumea romană se adaugă cunoscuta practică a măștii mortuare de ceară sau de gips. În occident este la ea acasă și decorația în relief, cu stuc, a tavanelor și a pereților, care, în epoca tîrzie a sfîrșitului secolului al II-lea și a începutului secolului al III-lea e.n., poate duce la forme de o plasticitate aproape perfectă. Faptul că în epoca imperială cópiile după marile statui ale epocii clasice se bazează pe mulaje a fost dintotdeauna admis și este acum confirmat de o importantă descoperire de mulaje în gips

după capodopere, mulaje ieșite la iveală la Baiae, în Campagna. De mai multă vreme era cunoscută mențiunea scriitorului din epoca imperială, fostul sculptor Lukian, potrivit căreia Hermes din agora de la Atena ar fi ajuns să fie acoperit în întregime de smoală, din cauză că fusese continuu copiat de sculptori. Că mulajul de gips putea fi privit ca o copie pe deplin valabilă este, fără îndoială, destul de improbabil, din moment ce imesei mulțimi de reproduceri în marmură și bronz i se opune doar descoperirea de la Baiae, care, de altminteri, provine, probabil, dintr-un atelier. Din motive care au fost expuse mai înainte, se cerea autenticitate materială. Aceasta nu atît în sens estetico-artistic, căci alternanța între marmură și bronz este foarte frecventă, cît în sensul valorii materialului. Concepția reprezentată de la Winckelmann încoace, conform căreia mulajele în gips ar fi putut îndeplini în antichitate funcția de operе de artă autonome nu este, în orice caz, confirmată de tradiția arheologică. Cele mai multe informații literare lasă, și ele, să se înțeleagă că gipsul nu era decît un mijloc auxiliar (dacă se face abstracție de măștile mortuare romane și de sculpturile pictate de mici dimensiuni din Egiptul sărac în materiale). Pliniu ne informează că Lysistratos, fratele marelui sculptor Lysipp, a făcut mulaje în gips după modele vii, la fel ca după statui; totuși mulajul feței servea numai ca bază pentru lucrul la portret (secolul al IV-lea î.e.n.). La gipsurile lui Arkesilaos (sec. I î.e.n.) menționate de același Pliniu, este vorba de modele pentru vase de metal, modele care, în mod semnificativ, au fost cumpărate nu numai de amatori, ci și de artiști. Știrile invocate în favoarea autonomiei gipsurilor sînt, în afară de una singură, tîrzii și nesigure. Semnificativ este doar un pasaj din Iuvenal (II, 4), interpretat, de obicei, în așa fel de parcă peste tot s-ar fi putut găsi busturi în gips ale filozofului stoic Chrysipp. Traducerea literară nu ține însă seama de context, în care este vorba doar de gospodăria unui *indoctus*, care vrea, în modul cel mai puțin cos-

tisitor cu putință, să-și dea aerul unui om cultivat. Nu se poate conchide, din acest pasaj, că ar fi vorba de un fenomen general și nici în tradiția arheologică nu se găsește ceva asemănător. Desigur, este oricum de admis că acest bust al lui Chrysipp, ca orice altă sculptură desăvîrșită, era prevăzut cu un strat pictat; el corespundea deci, în orice caz, mai mult portretelor de filozofi executate din teracotă, păstrate în mai multe variante, decît unui mulaj modern.

Ca mijloc auxiliar al sculptorului, gipsul pare să joace, din nou, un rol mai mare, din secolul al XV-lea încoace. Francesco Squarcione (mort în 1468) le-ar fi predat după mulaje discipolilor săi, printre care Mantegna; el poseda deja, după cum se pretinde, o casă și jumătate pline cu gipsuri. În mod clar, ca mijloc auxiliar, nu ca scop în sine, serveau gipsurile în cazul lui Andrea Verrocchio (mort în 1488), care a turnat și părți ale corpului după modéle vii. Că inspirația venea din antichitate pare s-o dovedească relatarea lui Vasari, conform căreia, în epoca lui Verrocchio, la Florența, a fost reînviat obiceiul roman al măștii mortuare.

Din acest context rezultă de cele mai multe ori clar că mulajul în gips nu reprezenta, din cauza materialului ordinar, o copie perfectă. Tiparele confecționate în 1531 de Primaticcio[1] după opere romane renumite, pentru Francisc I al Franței, serveau la producerea de mulaje în bronz. Pentru Ludovic al XIV-lea au fost turnate în bronz chiar reliefuri ale Columnei lui Traian. O colecție de mulaje constituită, pe la 1640, de Poussin urma să cuprindă modele pentru lucrări în piatră și bronz, care au fost folosite la decorația interioară a Luvrului. Excepții de la regula că gipsul nu poate fi o operă de artă autonomă sînt mulajele din colecțiile particulare ale umaniștilor, pentru care se încetățenește denumirea,

[1] Francesco Primaticcio (1504—1570), pictor sculptor și arhitect manierist de origine italiană, stabilit în 1531 la curtea regelui Francisc I al Franței (N. tr.).

întîlnită la Varro şi la Pliniu, de muzeu. Din una dintre cele mai vechi şi mai mari colecţii de acest gen, aceea a juristului padovan Marco Benavides (1489—1582), s-a păstrat, din fericire, un mare număr de mulaje. Caracterul lor de „opere de artă" în spiritul epocii este neîndoielnic, de vreme ce ele stau laolaltă cu opere antice originale, cu imitaţii în marmură, cu tablouri, antichităţi, monede etc. Ca şi la Peutinger (mort în 1547), în a cărui colecţie se aflau, de asemenea, atestate mulaje, nelipsind, ce e drept, nici curiozităţile naturale. Spre deosebire de colecţia contemporană a bogatului patrician veneţian Grimani, care aduna numai opere antice originale, fiind astfel mai reprezentativă decît cele ale unor principi europeni, muzeul lui Benavides are, mai degrabă, un caracter erudit şi particular. Gipsurile figurează în colecţia lui Benavides ca opere de artă autonome, firește, cu diferenţe considerabile faţă de utilizarea lor clasicistă manifestată începînd cu sfîrşitul secolului al XVII-lea. Printr-un firnis strălucitor de culoare cafenie spre negru, gipsul ca atare este negat şi imită materialul original, marmura sau bronzul. Nu are importanţă exactitatea ştiinţifică; dimpotrivă, mulajele sînt confecţionate după statui antice prelucrate şi întregite, ba chiar şi după imitaţii libere de opere antice. Ochii şi părul par să fi fost, de regulă, gravaţi din nou, pentru a face mulajul mai viu. Că aici gipsul nu are nici o valoare în sine, ci trebuie să fie considerat drept mijloc auxiliar, reise din alte elemente. După două capete din colecţie există, la Veneţia şi la Paris, cópii de bronz, care par să fi fost confecţionate cu ajutorul acelorași tipare. Mulajele colecţiei Benavides nu sînt simple reproduceri, ci opere de artă formal autonome, în care gipsul este folosit numai ca material înlocuitor poleit. Mai mult decît atît, mulajul îşi păstrează însemnătatea ca mijloc auxiliar în atelierul de sculptură, mai ales de cînd desenul după opere antice a devenit o solidă parte componentă a programei academiilor private şi, mai tîrziu, şi a celor de stat. Abia la

sfîrșitul secolului al XVII-lea, și în legătură evidentă cu clasicismul francez, atitudinea estetică față de mulajele în gips începe să se schimbe. O mărturie concludentă este relatată de Ladendorf. Atunci cînd cetățenii din Arles au cedat-o în 1683 pe celebra Venus regelui, păstrînd un mulaj, un contemporan se consolează cu gîndul că gipsul ar fi la fel de frumos ca originalul. Ar fi *„non seulement aussi juste et aussi régulière que l'antique, mais encore beaucoup plus agréable à cause de sa blancheur et de l'égale beauté de sa matière"*[1]. Deși obiecțiile contra gipsului nu amuțesc cu totul nici mai tîrziu, prin aceasta drumul era totuși deschis pentru a-l face să ajungă să aibă relativa autonomie a unei opere de artă.

Ce e drept, Winckelmann consideră mulajul numai ca mijloc științific în caz de nevoie, totuși acesta contravine chiar modului său de a privi lucrurile: „Culoarea contribuie la frumusețe, dar nu este frumusețea însăși, ci o înalță pe aceasta, precum și formele sale. Întrucît culoarea albă este aceea care trimite înapoi cele mai multe raze de lumină, fiind astfel mai perceptibilă, și un trup va deveni, la rîndul său, cu atît mai frumos, cu cît este mai alb; chiar gol va apărea, astfel, mai frumos decît este în realitate, așa cum vedem că toate statuile remodelate în gips par mai mari decît sculpturile după care sînt copiate".

Într-un alt pasaj, el evaluează chiar calitatea estetică a sortimentelor de marmură după efectul copiei în gips și, în acest mod, ajunge la o apreciere istoricește greșită. Perrault[2] afirmase (pe bună dreptate) că marmura de Paros ar fi

---

[1] „Nu numai tot atît de exactă și de perfectă ca cea antică, ci chiar mult mai plăcută din cauza albeții sale și a frumuseții egale a materialului său" (în limba franceză în text) (N. tr.).

[2] Claude Perrault (1613—1688), medic și arhitect francez (fratele scriitorului Charles Perrault). Autorul fațadei și colonadei Luvrului. Teoretician al artei și bun cunoscător al arhitecturii greco-romane, s-a distins mai ales ca traducător și comentator al lui Vitruviu (N. tr.).

cu granulaţie mare. Winckelmann afirmă contrariul: „Există marmură albă cu granule mici şi mari, compusă din părţi fine şi mai grosolane; cu cît granulaţia este mai fină, cu atît mai perfectă este marmura; căci există statui a căror marmură pare a fi turnată dintr-o masă sau dintr-un aluat lăptos, fără aparenţă de granule, şi aceasta este, fără îndoială, cea mai frumoasă marmură. Întrucît cea de Paros era cea mai rară, trebuie să fi avut şi ea această însuşire". Cît de mult i-a devenit propriu un asemenea mod de a privi lucrurile reiese dintr-un alt pasaj, unde, cu referire la natura mulajelor, face o comparaţie surprinzător de prozaică pentru a defini sentimentul frumosului: „Adevăratul sentiment al frumosului este aidoma unui gips fluid turnat peste capul lui Apolo, atingîndu-l şi cuprinzîndu-l din toate părţile". Goethe care, mai tîrziu, a exprimat rezerve critice, mai prelua încă în 1776 o observaţie a sculptorului francez Falconet, care, cu puţin înainte, pledase pentru egalitatea din punct de vedere estetic a gipsului şi a marmurei. În general, această concepţie se impusese în a doua jumătate a veacului pretutindeni, după cum o arată utilizarea gipsului sau a marmurei lăptoase şi pentru lucrări contemporane, portrete etc. (unde gipsul este, firesc, pictat în alb sau acoperit cu bronz, din cauza sensibilităţii sale la praf).

Importanţa mulajelor pentru cultura secolului al XVIII-lea poate fi dedusă deosebit de clar din rolul pe care l-au jucat ele în evoluţia estetică a lui Goethe. El însuşi le-a apreciat la bătrîneţe, într-o frază sintetică, atunci cînd, comentîndu-şi călătoria în Italia, a ajuns, în relatarea sa, la pasajul în care, la plecarea din Roma, trebuia să se despartă de gipsurile adunate acolo:

„Nu văzusem, în prima tinereţe, nici o operă plastică în oraşul meu natal; mai tîrziu, la Leipzig, *Faunul* care părea să înainteze în pas de dans, cîntînd la cimbal, a făcut asupra mea o adîncă impresie, încît şi astăzi îmi pot închipui acea cópie cu individualitatea şi mediul ei. După

o lungă pauză, fusesem deodată azvîrlit în plină mare, văzîndu-mă pe neașteptate împresurat de colecția din Mannheim, în sala bine luminată de la înălțime.

Mai tîrziu, au sosit la Frankfurt turnători în gips; ei trecuseră Alpii cu mai multe mulaje originale, turnînd o serie de reproduceri și vînzînd pe cele originale la prețuri acceptabile. Am obținut astfel un cap de *Laocoon* destul de reușit, *Fiicele Niobei*, un mic cap, mai tîrziu presupus a fi o *Sappho*, și alte cîteva lucruri. Aceste figuri nobile erau un fel de tainic antidot, atunci cînd altele, de slabă calitate, false, ori de natură manieristă, amenințau să pună stăpînire pe mine. Simțeam însă, de fapt, mereu, ascunsele dureri ale unui dor neîmplinit, deseori refulat și meru renăscînd, care mă atrăgea spre necunoscut. Mare îmi fu deci durerea cînd, părăsind Roma, a trebuit să mă despart de ceea ce, în sfîrșit, după atîtea speranțe, dobîndisem".

La începutul călătoriei din 1786 Goethe a cunoscut la Veneția o colecție care servea, la fel ca și cea din Mannheim, nu numai formării artiștilor, ci și delectării iubitorilor de artă. Pe baza izvoarelor, Welcker caracterizează această colecție în felul următor: „Remarcabilă este inițiativa unui patrician din Veneția, Filippo Farsetti, care, după mijlocul veacului trecut, imitînd exemplul francezului Ludovic, a știut să-și procure, cu ajutorul unor artiști îndemînateci, modele după toate operele sculpturale mai importante din Roma și din Toscana, chiar și din Spania, și să le adune treptat în casa sa din Veneția. Astfel, el nutrea intenția de a răspîndi printre cetățenii săi sensibilitatea pentru artă, de a oferi celor talentați modéle și de a contribui la formarea unui gust mai pur în lucrările de artă de orice tip, pînă la obiectele de uz și de podoabă; și colecția sa a fost mult vizitată și folosită de desenatori". În colecția lui Farsetti a făcut Canova pentru prima oară cunoștință cu antichitatea.

Cea mai renumită colecție a timpului a aparținut unui artist, prietenului lui Winckelmann, An-

ton Raphael Mengs, care, atunci cînd a fost invitat la Madrid, a luat cu sine 120 de lăzi mari cu mulaje. Numai dublețele rămase la Roma au fost suficiente pentru a înzestra orașul său natal, Dresda, cu o însemnată colecție.

Goethe a împărtășit constant concepția idealistă a epocii sale, care considera calitatea operei ca fiind determinată mai ales de mesajul său. În această privință, gipsul după un cap antic îi părea mai demn de apreciere decît o piatră gravată originală; putea să recunoască, chiar și în imitația imperfectă, „întotdeauna ideea, simplitatea și măreția formei, pe scurt, universalitatea cea mai înaltă". În *Poezie și adevăr*, gipsurile din Mannheim sînt numite, simplu, „cele mai minunate statui ale antichității", ca și cum ar fi fost vorba nu de reproduceri, ci de originale. Faptul este cu atît mai surprinzător, cu cît, în rest, circumstanțele exterioare, sala, postamentele mobilate, iluminația sînt caracterizate cu grijă.

Totuși Goethe nu se referea necritic la mulaje, cum lasă să se înțeleagă, înainte de toate, o afirmație din însemnările sale italiene, făcută în 1786, în prima zi de Crăciun: „Marmura este un material bizar și, de aceea, *Apolo de la Belvedere*, văzut în original, produce o plăcere atît de nemărginită; căci suflul cel mai înalt al ființei vii, juvenile, veșnic tinere dispare îndată în cel mai bun mulaj de gips. În fața noastră, în Palatul Rondanini se află o mască a Meduzei, al cărei chip nobil și frumos, mai presus de grandoarea vieții, exprimă nespus de grăitor înfricoșătoarea rigiditate a morții. Posed deja un mulaj bun, dar fascinația marmurei nu s-a păstrat. Nobila semitransparență a pietrei gălbui, apropiindu-se de culoarea cărnii, a dispărut. Gipsul arată, dimpotrivă, întotdeauna cretos și pare mort. Și totuși cîtă bucurie aduce vizita la un modelator în gips, unde se văd splendidele membre ale statuii ieșind, unul cîte unul, la iveală din formă și figurile pot fi, astfel, privite din unghiuri cu totul noi". Desigur, nu ar fi corect să înțelegem referirea la culoarea cărnii în sens naturalist, căci, în

ochii clasicismului, unicitatea marmurei albe sau cu patina sa naturală constă tocmai în faptul că aceasta posedă în acelaşi timp „vitalitate" şi idealitate.

Din punct de vedere ştiinţific şi istoric, Goethe şi-a ales un exemplu cît se poate de prost pentru reflecţiile sale, căci *Apolo de la Belvedere* a fost atît de intens restaurat după descoperirea sa, încît suprafaţa antică nu s-a conservat în nici un loc. *Meduza Rondanini*, care a ajuns încă în timpul vieţii lui Goethe la München, este, şi ea, lustruită şi întregită după metode moderne. Goethe lua deci drept original şi antic tocmai ceea ce restauratorii au făcut pentru a adapta sculpturile gustului modern. Winckelmann văzuse lucrurile cu mult mai multă acuitate, stabilind, încă în *Istoria artei*, că unele dintre cele mai însemnate opere erau finisate doar cu dalta şi nu erau lustruite. „Există însă unele statui de marmură, dintre cele mai frumoase, la care ultima mînă pare să fi fost dată pur şi simplu cu dalta, fără lustru, după cum arată lucrul la *Laocoon*, la *Gladiatorul Borghese*, operă a lui Agasias, la *Centaurul* din aceeaşi *villa*, la *Marsyas* din *Villa Medici* şi la diferite alte statui. Mai ales la *Laocoon* un ochi atent poate descoperi cu ce măiastră mişcare şi cu cîtă deplină siguranţă a fost mînuită dalta pentru ca, prin şlefuire, să nu se piardă trăsăturile cele mai meşteşugite. Pielea acestor statui, care, faţă de cea lustruită şi şlefuită, pare întrucîtva aspră, dar ca o catifea moale faţă de un atlaz strălucitor, este ca pielea de pe trupurile vechilor greci, care nu era fleşcăită prin obiceiul constant al băilor calde, cum se întîmpla printre romani, în moliciunea atît de răspîndită la ei, nici nu era frecată cu un *strigilis*[1], ci pe care plutea un abur sănătos, precum primul semn al creşterii bărbii. Cei doi mari lei de marmură de la intrarea Arsenalului din Veneţia, care fuseseră

[1] *Strigilis*, instrument în formă de seceră, folosit în băile romane pentru curăţatul impurităţilor de pe corp (N. tr.).

aduşi acolo de la Atena, sînt lucraţi, de asemenea, doar cu dalta; acest procedeu este însă în mai mare măsură propriu unor asemenea opere de marmură de mari dimensiuni."

În constatarea lui Goethe că gipsul ar fi „cretos şi mort" este redat efectul straniu pe care îl produce materialul, în comparaţie cu care marmura aproape că îi aminteşte de culoarea cărnii. Romanticii nu au menţinut această distincţie, ci au simţit chiar la originalul din marmură o răceală caracteristică. Observaţia lui Stifter, cum că marmura ar avea ceva străin pentru el, a fost deja menţionată mai sus. Dar încă din 1819 Josef von Eichendorff[1] exprimase acelaşi lucru, mult mai răspicat, în nuvela *Das Marmorbild* (*Statuia de marmură*), unde o statuie antică a Venerei este demonizată în sens romantico-creştin: „Luna se întrezărea arareori printre nori, un vînt puternic încreţea apele heleşteului în valuri tulburi, statuia Venerei, înfricoşător de albă şi de neclintită în nemărginita tăcere, era aproape înspăimîntătoare privindu-l cu orbitele de piatră ale ochilor".

Încă din ultimii ani de viaţă ai lui Goethe s-a impus cunoaşterea unui fapt care dădea dreptate sentimentului romanticilor: a fost descoperită policromia, adică faptul că sculpturile antice erau pictate. Acest fapt, dedus mai întîi din izvoarele literare antice de francezul Quatremère de Quincy[2], a fost confirmat de arhitectul Hittorf[3] prin observaţii făcute în templele siciliene şi stabilit în toată amploarea sa de Gottfried Semper[4]. Goethe

---

[1] Josef von Eichendorff (1788—1857), poet german, unul dintre ultimii romantici germani (N. tr.).

[2] Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755—1849), arheolog şi istoric de artă francez, autorul unui studiu celebru consacrat lui *Jupiter Olimpianul* şi al altor lucrări despre arta antică şi renascentistă (N. tr.).

[3] Jacques Ignace Hittorf (1792—1867), arhitect francez (N. tr.).

[4] Gottfried Semper (1803—1879), arhitect şi teoretician de artă german. Reprezentant al stilului istorico-eclectic, a construit aripa care adăposteşte

nu şi-a mai putut însuşi pe deplin această descoperire, dar a folosit discuţiile asupra ei pentru a-şi repeta crezul său idealist: „Sîntem deci informaţi că metopele celor mai austere clădiri siciliene erau, ici şi colo, colorate şi că nici măcar în antichitatea greacă nu era cu putinţă să te abţii de la a ceda unei anumite cerinţe a realităţii. Am dori însă să spunem doar că materia scumpă a marmurei de Pentelic, precum şi tonalitatea gravă a statuilor de bronz au dat unei omeniri mai elevate şi mai subtile ocazia de a preţui mai presus de orice forma pură şi de a o face astfel proprie exclusiv sentimentului lăuntric, desprinsă de orice atracţii empirice".

Descoperirea policromiei sculpturilor antice a avut, mai întîi, o slabă influenţă asupra sculpturii secolului al XIX-lea. Unele încercări de sculptură policromă se limitează mai mult la opere de format mic; pentru sculpturi mai mari policromia este utilizată abia la sfîrşitul veacului şi atunci numai foarte sporadic. Nici practica mulajului nu este, în acest fel, afectată, ci, dimpotrivă, extinsă. Ce e drept, interesul faţă de această producţie se deplasează considerabil din sfera artisticului în cea a ştiinţificului. Sculpturile Partenonului, răspîndite pretutindeni sub formă de mulaje, nu au exercitat nici o influenţă memorabilă asupra artei contemporane[1]; ele au constituit însă centrul colecţiilor ştiinţifice. La Bonn, lor şi capodoperelor care se grupează alături de ele din punct de vedere stilistic le-a fost atribuită reprezentativa sală centrală a muzeului (1884). Pentru vizitatorii muzeului, seria de mulaje nu reproduce întotdeauna aceleaşi sculpturi renumite, ci

---

Gemäldegalerie din Zwinger-ul din Dresda, Teatrul din Dresda, biserica Sf. Nicolae din Hamburg, Muzeul Imperial din Viena etc. A proiectat teatrul lui Wagner din Bayreuth. Ca teoretician al artei, a demonstrat în lucrarea sa *Stilul în artele tehnice şi tectonice* (1860) policromia arhitecturii greceşti (N. tr.).

[1] Una dintre puţinele excepţii este friza lui Alexandru din palatul Quirinale, operă a lui Thorvaldsen (1812).

aspiră spre integralitate. Welcker dezvoltă, încă pe la 1820, ideea unei colecții cuprinzătoare de mulaje, care — ca un *Musée imaginaire* al sculpturii — să constituie un pandant al marilor biblioteci. Pe la sfîrșitul secolului trecut, muzeele de mulaje din Berlin și München se apropiaseră deja destul de mult de un asemenea deziderat. Modernitatea efemerului Musée Napoléon este demonstrată și de faptul că i-a fost atașat un mare atelier de modelat mulaje, așa cum, mai tîrziu, și muzeelor berlineze avea să li se adauge un asemenea atelier.

Extinderea practicii mulajului în interesul științei nu a putut să împiedice ca efectul estetic al gipsurilor să devină din ce în ce mai îndoielnic începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea. Pretenția idealistă „de a-și apropria forma pură, desprinsă de atracții empirice", a fost părăsită de realismul lui Menzel, ca și de arta impresionismului, atît de atentă la aspectele suprafeței care, chiar și în alegerea temelor, se îndepărtează mult de antichitate. *Jugendstil*-ul german a mai făcut, ce e drept, experimente cu mulaje pictate, iar în 1897—1898, pe cînd Rodin medita asupra fascinației fragmentelor originale grecești, Franz von Stuck a creat în villa sa münchenează un ansamblu decorativ care se baza în întregime pe gipsuri colorate după obiceiul antic. Arheologii păstrează mulajele, din motive practice, dar încep, și ei, să se jeneze de o asemenea posesie atît de îndoielnică din punct de vedere estetic. La Boston izbucnește între reprezentanții cultului originalului și clasiciști o luptă care sfîrșește prin distrugerea materială a colecției locale de gipsuri. Prin 1930 profesorul care preda pe atunci arheologia la Bonn constată că mulajele în gips ar putea fi, „cel puțin aproximativ", înlocuite prin fotografii. Chiar și în rîndurile publicului interesat, gipsurile de culoarea cretei sînt înlocuite de fotografie, care poate să capteze mult mai mult din farmecul suprafeței originalului.

Cu toate remușcările sale de natură estetică, arheologia a rămas fidelă mulajului și a trebuit

să-i rămînă fidelă din motive practice. Pînă şi profanul va simţi că prezenţa senzorială nemijlocită a statuilor în formatul lor original şi desfăşurarea lor plastică în spaţiu nu pot fi captate prin tehnica impresionistă a suprafeţelor, proprie fotografiei. Imaginea fotografică falsifică mărimile, nu redă dimensiunea plastică şi acordă coloraturilor întîmplătoare aceeaşi însemnătate ca şi formelor artistice expresive. Dar însemnătatea mulajelor pentru cercetarea arheologică merge şi mai departe. Adesea mulajele în gips sînt singura mărturie completă pentru originalele care, între timp, s-au pierdut, sînt greu accesibile sau grav deteriorate, ca, de exemplu, bărbatul cu calul ce porneşte în galop din friza de vest a Partenonului. Cu ajutorul mulajelor se pot reasambla grupuri ale căror părţi sînt în original separate, ca *Athena* de la Frankfurt şi *Marsyas* din colecţiile de la Vatican. Pentru fotografia însăşi gipsurile sînt importante, pentru că ele, spre deosebire de originalele nefavorabil expuse sau imobile, pot fi aşezate după voie într-o lumină favorabilă. Originale fragmentare, transmise în diferite replici, pot fi reconstituite cu ajutorul mulajelor. W. Amelung l-a refăcut în acest mod pe atletul legîndu-şi bandajul, una dintre cele mai însemnate opere din epoca de apogeu a clasicismului grecesc. În sfîrşit, o critică demnă de încredere a unei cópii poate fi realizată mai bine pe mulaje în gips, care pot fi reunite în acelaşi loc, decît pe fotografiile exemplarelor originale împrăştiate. Astfel, în vechiul Seminar de Arheologie din München s-au utilizat mai multe cópii după *Doryphorul* lui Policlet pentru a se ajunge la o reconstituire ştiinţific fundamentată.

Cel care are sarcina, pînă acum atît de ingrată, de a avea în grijă o colecţie de mulaje, a putut să observe, în ultimii ani, că atitudinea publicului devine din nou mai pozitivă. La baza acestui proces stă o transformare estetică care se desfăşoară în arta modernă încă de la primul război mondial încoace, dar care abia în epoca mai recentă a devenit determinantă pentru gus-

tul general al publicului. El se referă, în mod semnificativ, nu atît la obiectele reprezentării, cît la material.

În octombrie 1907, Rilke îi scrie soției sale: „Îți amintești, desigur [...], de pasajul din *Însemnările lui Malte Laurids* în care este vorba despre Baudelaire și despre poezia sa *Cadavrul*. Trebuia să mă gîndesc că fără această poezie întreaga evoluție către exprimarea obiectivă pe care astăzi credem a o recunoaște la Cézanne n-ar fi putut să înceapă: era necesar ca această poezie să existe în prealabil, cu toată rigurozitatea ei. Trebuia mai întîi ca viziunea artistică să fi ajuns la o asemenea stăpînire de sine, încît să vadă și în ceea ce este înspăimîntător și, în aparență, respingător faptul existent, care, împreună cu toate celelalte aspecte ale existenței, *are valoare*. Pe cît de puțin îi este îngăduită o alegere, la fel de puțin îi este permis celui care creează să întoarcă spatele unui lucru existent, oricare ar fi el: un singur refuz, făcut indiferent cînd, îl scoate din starea de grație, îl aruncă în păcat".

Aproximativ în același timp se impune, peste tot, folosirea, ba chiar și cultul materialelor sărace, ale acelor *moyens pauvres* din care face parte și gipsul și care sînt strămoșii direcți ai bucătilor de grăsime si ai su'urilor de fetru ale lui Josef Beuys[1]. Un rol important joacă gipsul în opera plastică a lui Max Ernst, iar la lucrările lui Hans Arp se vorbește în glumă de „gipsuri originale", pentru că aici nu mai e vorba de stadii intermediare, ci de opere definitive. Lui Picasso mulajele în gips îi erau familiare din timpul for-

---

[1] Josef Beuys (n. 1921), artist plastic german. Producîndu-se mai întîi (1962) cu *happenings*, expune apoi împreună cu gruparea americană *Fluxus*. Beuys încearcă o reconstituire a unității pierdute dintre natură și spirit și opune raționalismului teleologic o gîndire care include raporturi mitice si magic-religioase. Operele sale posedă un limbaj simbolic dialectic, devenind la el „transmițătoare" ale principiului plastic fundamental al „creativității" (N. tr.).

mării sale la Academia din Barcelona. O mărturie timpurie este desenul unui picior de gips, care, prin mîna lui Picasso, capătă un caracter în egală măsură eroic și demonic. Mai degrabă ironic sînt tratate gipsurile care apar ca obiecte de decor într-un *Interior de atelier* din 1925, de la Museum of Modern Art din New York. Într-o măsură deosebit de mare a folosit acest material sculptorul Alberto Giacometti pentru statuia sa *Vidul* (1934), realizată, ce e drept, și în bronz, a cărei versiune în gips este însă în mod expres desemnată ca original. Gipsul palid este aici într-un raport intim cu obiectul fantomatic, astfel că artistul, neavînd încotro, a acceptat dezavantajul practic că figura de gips nu poate fi păstrată decît într-o vitrină care s-o ferească de praf. Mai de curînd a devenit cunoscut în special americanul Segal[1], cu mulaje după persoane în viață, pe care le alătură unor obiecte autentice de uz curent, în melancolice imagini de atmosferă. Criticii de artă le consideră că amintesc de mulajele în gips pe care arheologii le luaseră la Pompei după trupurile victimelor erupției Vezuviului. O pagină din ghidul noului Muzeu de artă modernă din Washington (Hirshhorn Museum) redă în felul următor intențiile lui Segal: „Segal s-a decis să conserve albul natural al gipsului, întrucît această culoare transmite operei sale un plus de atmosferă. Albul accentuează tensiunea dintre dispunerea realistă și reprezentarea iluzionistă a oamenilor. El îi amintește privitorului de calitățile «clasice» ale sculpturii și, de asemenea, de mulajele care s-au făcut după victimele cutremurului de la Pompei. În sfîrșit, albul subliniază simțul pentru atemporalitate, pe care Segal îl cultivă în mod conștient".

---

[1] George Segal (n. 1924), sculptor american orientat spre plastica *environments*. Mulajele sale de gips (de oameni sau obiecte), pe care le plasează, de obicei, într-o ambianță reală (la masă, chiuvetă etc.), încorporează, în tăcerea lor, o izolare și anonimitate disperată (N. tr.).

La artiștii contemporani, atît în Europa, cît și în S.U.A., mulajul joacă, în continuare, un rol important; totuși gipsul este din ce în ce mai mult înlăturat de materialele plastice moderne. Fenomenul înstrăinării, pe care îl simbolizează gipsul, cîștigă prin aceasta o nouă adîncime, întrucît palida strălucire a materialelor plastice intră și ea în joc. Părți ale corpului din bachelită în culori țipătoare s-au putut vedea de mai multe ori în ultimii ani; francezul Arman[1] a surprins publicul cu un tors feminin din material sintetic transparent, pe care îl umpluse cu mănuși de gumă (colecția Ludwig din Muzeul Wallraf-Richartz).

Aproape mai mult decît în sculptură, noua atitudine față de mulajul în gips este evidentă în pictura modernă. Statuia albă, de care deja romantismul a legat sentimentul demonicului, apare de la primul război mondial încoace în mod diferit în picturi. Ea joacă un rol însemnat în *pittura metafisica* a lui Giorgio de Chirico, ale cărui piețe torineze, fără oameni, inundate de o lumină fantomatică, sînt înzestrate cu statui albe pentru a intensifica impresia de straniu și de singurătate. În același sens, la alți pictori se folosește manechinul de lemn, de exemplu la Schlemmer și la George Grosz; în ultima vreme se adaugă și *écorché*-ul anatomic.

Procedeele descrise arată foarte limpede cum sînt condiționate istoric și unele valori estetice. Clasicismul susținea (ce e drept, cu oarecare dificultate) că statuia albă, pe care el o considera clasică, ar fi o formă vie. Romantismul a simțit aici caracterul straniu, demonicul păgîn și, de atunci, forma clasicistă a devenit simbol al caracterului straniu în general. Sub aceste auspicii, epoca modernă redescoperă astăzi clasicismul, după

---

[1] Arman (cu numele complet Arman Fernandez, n. 1928), artist plastic francez, unul dintre fondatorii noului realism *(nouveau réalisme)*. În ale sale *accumulations* (îngrămădiri de obiecte de uz comun în cutii de plexiglas) este pusă în mod ironic problema caracterului de obiecte de consum al acestor produse industriale (N. tr.).

ce îi atribuise, încă de prin 1915, o influență covîrșitoare asupra artei plastice. Pentru mulajul de gips această redescoperire are drept urmare faptul că, pentru prima oară în istoria artei, el poate să apară nelimitat, ca operă de artă autonomă. Clasicismul a fost pe punctul de a-l accepta ca atare, dar, după aceea, nu a putut să-și depășească ultimele rezerve. Abia demonizarea statuii albe în romantism s-a dovedit o bază a dobîndirii caracterului autonom al mulajului. Desigur, nu în epoca romantică însăși și nici în epocile imediat următoare, care au continuat să caute forma vie în sensul idealist. Abia atunci cînd această perioadă s-a sfîrșit, mulajul în gips, interpretat în spirit romantic, a putut să fie promovat, sub cu totul altfel de auspicii, la rangul de operă de artă modernă.

Arheologul nu se exclude de la sensibilitatea pe care epoca modernă o manifestă față de copia în gips, ea îi ușurează munca și i-o face mai atrăgătoare. Pe de altă parte, el înțelege că trebuie să treacă peste aceasta cu vederea dacă vrea să transmită ceva valabil despre timpurile cărora le aparțin originalele și care au văzut în gips numai un mijloc auxiliar de rang inferior.

TORSUL CA OPERĂ DE ARTĂ AUTONOMĂ

Winckelmann își începe descrierea torsului lui *Hercule de la Belvedere* cu precizarea că ar vrea să caracterizeze sculptura în relație cu idealul și cu arta. Prima intenție se realizează prin invocarea figurii lui Hercule în fața ochiului său interior și prin încercarea de a recunoaște etosul eroului și formele fragmentului. La o asemenea privire caracteristicile izolate se contopesc din nou într-o imagine unitară. Spiritul care se revarsă peste tors face să reapară în reprezentare chiar și capul pierdut. La sfîrșitul descrierii rezultă o viziune a întregului: „Deși pare de neconceput să arăți, în afara capului, într-o altă parte a corpului, o forță gînditoare, învățați așadar aici cum

mîna unui maestru creator poate face ca materia să fie spirituală. Am impresia că spatele, care pare încovoiat sub povara unor gînduri adînci, ar continua, în imaginaţia mea, un cap preocupat de o amintire plăcută a nemaipomenitelor sale fapte; şi, întrucît în faţa ochilor mi se ridică un cap atît de plin de maiestate şi de înţelepciune, în gîndurile mele încep numaidecît să se formeze celelalte membre, care lipsesc, din ceea ce se mai vede astăzi se produce parcă o emanaţie care duce brusc la reconstituirea întregului". Afirmaţia lui Winckelmann este o mărturie cît se poate de elocventă pentru optica idealistă, care, prin fragmentul descoperit întîmplător, reface întregul în perfecţiunea sa. Fragmentul nu poate avea, într-o asemenea viziune, nici o autonomie artistică, ci este întotdeauna doar un sprijin pentru reconstrucţia spirituală sau chiar materială[1]. De fapt nici antichitatea, nici începuturile epocii moderne nu au acordat torsului rangul de creaţie artistică autonomă. Pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea toate operele au fost sistematic întregite. În 1815 Thorvaldsen mai prelua încă — ce e drept, ezitînd — sarcina de a întregi pentru gliptoteca din München figurile arhaice de pe frontonul de la Egina. Despre restaurările sale Jacob Burckhardt se mai exprima încă laudativ în 1855. Pe de altă parte, Antonio Canova refuza, încă din 1803, din principiu, întregirea sculpturilor Partenonului. Desigur, şi înainte rămăseseră uneori opere antice neîntregite, însă în parte din cauza unor dificultăţi artistice şi tehnice, ca în cazul *Torsului Belvedere*, în parte din cauză că au fost transmise sub forma unui mare număr de fragmente.

[1] Winckelmann a polemizat cu felul neştiinţific al restaurării operelor antice în atelierele romane, însă pentru el, ca şi pentru toţi contemporanii săi, era de la sine înţeles că operele de artă antice ar trebui restaurate. În epoca activităţilor sale în slujba cardinalului Albani, a participat el însuşi la întregirea unor sculpturi.

Scanned with OKEN Scanner

Torsul nu este o creaţie artistică autonomă, totuşi motivul are o valoare alegorică şi, de aceea, este adesea reprezentat în sens ilustrativ. Ca pandant în sculptură a ceea ce este ruina în cadrul arhitecturii, torsul este un simbol al măreţiei trecute a antichităţii, al sculpturii antice sau al artei sculpturii în general. El apare cel mai adesea în alegoriile artelor plastice şi ca atribut elocvent în portretele de sculptori. Replici izolate, plastice, de torsuri sînt cu totul rare la începutul epocii moderne, iar menirea lor finală nu ne este clară încă. În parte poate fi vorba de falsuri, însă această ipoteză nu este satisfăcătoare în toate cazurile.

Ridicarea torsului la rangul de operă de artă autonomă s-a produs abia pe la 1900, prin Rodin şi prin unii dintre colegii săi de generaţie. Pentru istoricii de atră acest lucru a părut a fi, mai întîi, un fel de monumentalizare a schiţei, *bozzetto*, ceea ce ar avea o paralelă în autonomizarea desenului de mînă, *disegno*. O examinare mai îndeaproape a operei lui Rodin a demonstrat însă că mai erau în joc şi motive legate de fenomene contemporane. Mai multe torsuri ale lui Rodin nu au luat naştere ca schiţe, ci prin fragmentarea unor opere întregi, mai ales, monumentul său *L'homme qui marche* (*Omul care umblă*) — care avea la bază o reprezentare mai veche a lui Ioan Botezătorul. Motivul noului tip de creaţie a lui Rodin trebuie căutat, evident, în atitudinea sa vitalistă, pe care el o împărtăşea cu unii filozofi sau literaţi contemporani. J. A. Schmoll, zis Eisenwerth, căruia îi datorăm clarificarea acestor raporturi, trimite la o afirmaţie a lui Rodin despre fragmentara *Venus din Millo*, afirmaţie, pe care a făcut-o în faţa negustorului de artă Vollard: „Cred — a spus Rodin — că am descoperit secretul sculptorilor greci; el constă, după părerea mea, în dragostea lor de viaţă. Cele mai bune lucrări ale mele sînt acelea pe care le-am smuls în întregime naturii. Mi s-a reproşat adesea că *Omul care umblă* nu are cap. E nevoie însă de cap la mers?"

Scanned with OKEN Scanner

Sub impresia lui Rodin, Rilke a mers, în acei ani, atît de departe, pînă la a lăsa în seama arheologilor interpretarea integrală a corpului: „Simţi deodată că este mai degrabă o sarcină a savantului aceea de a pricepe corpul ca întreg, artistul avînd-o mai mult pe aceea de a crea noi conexiuni din fragmente".

În acelaşi timp cu Rodin şi în parte independent de acesta, alţi sculptori ai epocii au dezvoltat acest motiv, care trebuie să fi apărut publicului burghez la început ca pur arbitrar. În realitate, însă, autonomizarea artistică a torsului este precedată de o fază mai lungă de sensibilizare, cum o dovedeşte faptul că artiştii mai însemnaţi n-au mai participat de pe la 1820 încoace la restaurarea originalelor[1]. Restaurarea rămîne rezervată din ce în ce mai mult oamenilor de ştiinţă, care, practic, nu o mai verifică pe original, ci pe mulajul în gips. Opoziţia faţă de întregire a fost iniţial motivată nu atît estetic, cît ştiinţific şi, în acest sens, ea este anticipată de Winckelmann, care voia să publice despre aceasta o scriere. La sfîrşitul secolului al XVIII-lea acest punct de vedere este încă predominant. H. Ladendorf citează declaraţii din această epocă în care se punea problema dacă nu ar fi mai bine să se lase operele plastice antice distruse şi sfărîmate, decît să fie alterate şi să se dea astfel prilej amatorilor de antichităţi să spună prostii cu privire la ele. Mai întîi este folosit argumentul ştiinţific; totuşi de la începutul secolului al XIX-lea încoace acesta este însoţit şi de un argument estetic. Astfel, într-un comentariu laudativ al restaurărilor din muzeul berlinez al lui W. von

[1] Încă împotriva mult lăudatelor întregiri ale lui Thorvaldsen la monumentele de la Egina (1816—1819) critici competenţi precum Hirt (1818) sau descoperitorul Cockerell (ce e drept, abia într-o carte din 1860), ridicaseră obiecţii, care nu au pătruns totuşi în esenţă Canova a refuzat încă din 1803 restaurarea sculpturilor Partenonului fără să fi văzut originalele, deci mai cu seamă din respect pentru numele lui Fidias.

Scanned with OKEN Scanner

Humboldt (1830) se găsește, în mod mai degrabă surprinzător, o observație despre torsurile, care „oferă, chiar ciuntite, un întreg, iar restaurarea lor, întrucît ar fi prea mult de adăugat, ar amenința să le schimbe însuși caracterul". O surprinzătoare mărturie a sensibilizării crescînde față de acest fenomen este însă afirmația unui diletant, principele Pückler-Muskau, care scria, în 1808: „Un simplu corp al *Venerei Medici*, fără cap, mîini sau picioare, produce asupra mea — după cum, spre rușinea mea, trebuie să mărturisesc — mai multă impresie decît mi-a putut insufla vreodată întreaga figură, în măsura în care, pe baza mulajelor, se pot emite concluzii asupra originalului. Întrucît nu sînt un cunoscător de artă, nu îndrăznesc să doresc a lămuri motivul care mi-a provocat sentimentul; izvora oare din faptul că această parte are cu adevărat o valoare artistică mai înaltă sau frumusețea unui singur element făcea să-i pot percepe mai bine excelența decît în opera întreagă?" (după P. Gerlach, *Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer* (*Studii după antichități în desenele sculptorilor clasiciști*). Tema torsului și a întregirii operelor arată că practica științifică și sensibilizarea artistică se implică reciproc. Această cunoscută experiență poate fi generalizată și reprezintă, în continuare, cheia pentru înțelegerea unor fenomene artistice ale propriei noastre epoci, care par arbitrare doar la o privire superficială.

Impulsurile care au dus, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, la nașterea arheologiei moderne erau mai puțin de natură științific-istorică decît artistică. În cazul lui Winckelmann este cunoscut faptul că imboldurile hotărîtoare le-a primit de la artiști, de la prietenii săi Oeser și Mengs. Superioritatea, adesea naiv exprimată, pe care a simțit-o față de învățații timpului, se întemeia pe capacitatea sa de a vedea monumentele cu ochii artistului și de a se pronunța asupra frumuseții. În ce privește cunoașterea frumuseții nu se simte inferior artiștilor; el crede, mai degrabă, potrivit concepției sale idealiste, că le-o va putea arăta,

Scanned with OKEN Scanner

pentru prima oară, în mod just și că va putea reconstitui mental ansamblul pierdut. Această strînsă relație între arheologie și arta plastică rămîne netăgăduită în prima generație de după Winckelmann. Jurnalul italian al lui Goethe oferă o vie mărturie a felului în care se întîlnesc în același cerc de persoane sau chiar în aceeași persoană interese artistice și arheologice.

Ceea ce unește ambele domenii este căutarea formei pure, a ideii care, prin fragmente și imitații, trebuie să fie descoperită și reconstituită în întregul ei. Pe la sfîrșitul veacului legătura începe să slăbească pe alocuri, mai ales în pictură. Dar, chiar în acest domeniu, tradiția clasicistă, întreținută mai ales de David și Ingres, supraviețuiește pînă departe în secolul al XIX-lea. Mult mai strînsă rămîne legătura în sculptură, unde și evoluțiile din domeniul arheologiei sînt urmărite cu atenție. Rodin, un colecționar pătimaș de sculptură antică, s-a revendicat în operele sale vitaliste de la *Venus din Millo*, Maillol s-a văzut confirmat de sculpturile de la Olympia.

Indiferent dacă între arheologie și arta plastică precumpănesc contactele de natură internă sau externă, de durată sau sporadice, pînă la începutul secolului al XX-lea le este comună căutarea întregului, a ideii. Artistul nu se interesează de activitatea arheologică ca atare, nici de obiectul descoperit în starea sa existentă întîmplătoare, ci se confruntă, mai degrabă, cu arta antică aflată în spatele obiectului. Și atunci cînd Rodin ridica torsul la rangul unui purtător de expresie autonom, ceea ce acesta nu fusese niciodată în antichitate, el credea că se referă la o însușire esențială a artei grecești. La începutul secolului nostru, arheologia și arta plastică au în comun nu un procedeu, ci un obiect, care se găsește în trecut și care are un caracter ideal.

Scanned with OKEN Scanner

ARHEOLOGIA CA MOTIV AL ARTEI CONTEMPORANE

De la sfîrşitul anilor '60 încoace şi-a croit drum o nouă legătură, poate doar efemeră, între arheologie şi arta plastică, care a pătruns în conştiinţa comună mai ales prin modelul Ostia al soţilor Poirier[1], expus în 1972, la Paris. Premisele acestei direcţii se deosebesc fundamental de toate celelalte raporturi precedente dintre cele două domenii, prin faptul că trăsătura comună nu se găseşte în obiectul însuşi — antichitatea —, ci se bazează pe o concordanţă în ceea ce priveşte sensibilitatea. Pentru arta contemporană a devenit o temă nu obiectul arheologiei, ci arheologia însăşi. Fenomenul este perceptibil chiar în faptul că artistul contemporan include, sub aceleaşi auspicii, nu numai civilizaţii trecute, ci şi fenomene de istorie naturală şi etnografice, ba şi fenomene întru totul contemporane şi biografice, deci practică un fel de arheologie a prezentului. În aceste lucrări îşi găseşte expresia o sensibilitate pentru o anumită culoare a epocii, care îşi ia formele din domeniul experienţei arheologice.

Ca şi alte direcţii ale artei moderne, şi aceasta îşi găseşte cu dificultate înţelegere în rîndurile publicului. Este o veche prejudecată aceea că o operă de artă ar trebui să convingă nemijlocit şi că un artist nu şi-ar legitima pretenţia dacă nu ar reuşi acest lucru. În special artei moderne i s-a reproşat, de aceea, esenţa esoterică şi, în termeni sociali vorbind, ţinuta antidemocratică. Avem totuşi aici de-a face cu o fundamentală neînţelegere. Orice producţie artistică presupune un anumit plan al comunicării, singurul în care poate să se realizeze înţelegerea contextului. Arta modernă dintr-un anumit moment poate fi compa-

---

[1] Anne şi Patrick Poirier (n. amîndoi în 1942), artişti plastici francezi, reprezentativi pentru curentul *Spurensicherung*. Orientaţi către urmele arheologice ale culturilor dispărute, creează complexe construcţii imaginare, de exemplu, *Ostia*, *Domus aurea a lui Nero* etc. (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

rată cu un joc, care este jucat înainte de a i se fi formulat regulile. Asupra valorii decide aici doar consecvența interioară, cu care este dominată o realitate semnificativă. În acest joc trebuie să intre observatorul, dacă vrea să perceapă conținutul. Că lucrurile s-au petrecut întotdeauna așa, o arată nu numai neînțelegerea pe care o întîlnește orice artă nouă. Tot atît de des se întîmplă ca regulile jocului artei din trecut să fie date uitării și ca vechea operă de artă să nu mai fie înțeleasă, căzînd, mai devreme sau mai tîrziu, pradă distrugerii. Asemenea reguli neformulate ale jocului — pentru a rămîne la această imagine — trebuie să le admitem, în mod legitim, și în cazul artei contemporane. Ele ne interesează în contextul de față pentru că sînt desprinse din sensibilitatea arheologului.

Obiectele cu care are de-a face arheologul se deosebesc de altele prin faptul că ele sînt colorate într-un mod deosebit de intens de epoca istorică ce poate fi retrăită. Timpul, putînd fi teoretic simțit și reprodus doar în succesiunea cronologică, se sedimentează, ca să spunem așa, în materialitatea lucrurilor. Artele figurative, care, în epoca futurismului, au încercat cu succes să capteze timpul cotidian, repetabil, recurg la domeniul arheologiei atunci cînd vor să evoce timpul ca timp trăit, ca amintire. În vreme ce futurismul sugera mișcarea abstractă, în acest din urmă caz sînt abordate fenomene care pătrund, mai mult sau mai puțin adînc, în conștiința estetică a oricărui arheolog, în urma activității sale practice. Este vorba aici, în parte, de însușiri stabile ale obiectelor descoperite, și, în parte, de condiții și circumstanțe ale descoperirii sau chiar și de transformări minimale, de o înaltă valoare expresivă. Din prima grupă fac parte, de exemplu, diferitele tipuri de patină a obiectelor de marmură sau de bronz, reflex al unei epoci istorice pe care perioada modernă l-a prețuit, din punct de vedere estetic, dintotdeauna. Dacă acesta a fost cazul încă în epoca imperială este discutabil; lucrul este însă de presupus. Clasicismul grec nu avea nici

un fel de sensibilitate pentru așa ceva, ci vopsea statuile de marmură și prefera bronzurile cu o strălucire ca a aurului. Cunoscătorii romani prețuiau o altă însușire — de asemenea căutată astăzi —, care era în legătură cu timpul trăit, anume urmele provenind de la o folosire continuă, mai ales a obiectelor de argint; acestea deveneau cu atît mai valoroase, cu cît ornamentele și figurile apăreau mai uzate. În vreme ce patina armonioasă păstrează încă o înaltă valoare estetică, arta modernă a inclus, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încoace, și urme mai puternice de învechire și caducitate și, sub acest aspect, a devenit, pînă astăzi, din ce în ce mai radicală. Fel de fel de forme de coroziuni și cruste, cocleală verde, otrăvitoare, părți topite în foc sau poroase, urme de ardere, schimbări stridente ale coloritului, resturi de vopsea atîrnînd etc. devin, și în operele contemporane, purtătoare ale expresiei artistice. Într-un mod din ce în ce mai radical este folosit și motivul torsului și al fragmentării în general. În vreme ce la Rodin torsul avea încă un echilibru estetic, care, în mod paradoxal, îl făcea, în ciuda stării de deteriorare, purtătorul unei vitalități sporite, în forma zdrențuroasă, parcă rîioasă, a artei mai noi, el pierde orice element de elevație și reflectă doar fenomenul decăderii. (Șubrezenia pămîntească nu este însă sugerată într-un sens prea baroc. În arta modernă decăderea este, mai degrabă, neutralizată, fiind tratată ca o altă formă a devenirii și a transformării structurale. Reprezentările, adesea macabre, scapă tot atît de puțin ca materialele dezgustătoare folosite, de destinul estetic de a deveni mai întîi fascinante și, în ultimă instanță, și „frumoase").

Dacă la fenomenele amintite este vorba mai ales de însușiri stabile, care au un caracter destul de exterior, în raport cu timpul istoric și cel trăit, acesta își pune amprenta cu mult mai profund prin ansamblul descoperirii arheologice. Mormîntul deschis, cu obiecte de podoabă peste schelet și cu inventar *in situ*, tezaurul monetar ascuns în grabă în oala de bucătărie afumată,

Scanned with OKEN Scanner

depozitele de odoare votive evacuate din temple, camerele de cult subterane, cu obiecte sparte etc. sînt de natură să adîncească sentimentul timpului existenţial, dominat de destin, şi sînt descoperite cu acest sens de artiştii anilor '70. De un efect ieşit din comun sînt micile fenomene, adesea imperceptibile, care se desfăşoară în faţa ochilor arheologului şi prin care obiectele, ca să spunem aşa, îşi recuperează vechimea. Folosirea culorilor spălăcite — din care Fellini, în filmul său *Roma*, a făcut un motiv — sau a bucăţilor de lemn zbîrcite sînt fenomene mai simpliste de acest gen.

Nu numai obiectul, ci şi activitatea arheologului ne sensibilizează pentru fenomene ale amintirii concrete, dobîndind, de aceea, o valoare simbolică în viziunea artei moderne. Excavarea, observarea unor straturi şi a unor nuanţe de culoare organice, la găurile de pari de pildă, curăţirea obiectelor peste care s-a depus o crustă, ale căror detalii ies în evidenţă în lungi spaţii de timp determinate stratigrafic, înregistrarea structurilor fine prin aşa-numitul estampaj, la care o hîrtie de filtru umedă este aplicată cu periuţa pe o suprafaţă, reproducerile de profile etc., toate acestea pot fi desprinse de scopul lor practic şi pot să dea formă unui mesaj propriu. Chiar şi schiţarea de inventare şi aranjarea muzeistică a unor obiecte insignifiante au fost ridicate la nivelul unor gesturi simbolice (Chr. Boltanski[1], N. Lang[2]).

Arheologul participă în două moduri la acest proces: pe de o parte, ca cercetător pentru care procedeele nu sînt decît nişte mijloace servind la

---

[1] Christian Boltanski (n. 1944), artist plastic francez, autor al unor lucrări în care — mai ales cu ajutorul fotografiei — sînt prezentate obiecte de uz comun, lipsite de însemnătate, ca simbol pentru „viaţă" şi pentru egalitatea în rang a oamenilor (N. tr.).

[2] Nikolaus Lang (n. 1941), artist plastic german, unul dintre reprezentanţii cei mai de vază ai curentului *Spurensicherung*. Lucrările sale sînt, de obicei, cutii cu obiecte descoperite în Pădurea Bavareză, Anglia, Japonia etc., printre care şi obiecte arheologice (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

atingerea unui scop, pe de altă parte însă, și ca făuritor de muzeu, care expune descoperirile ca atare, din nou, într-un context concret. În această privință, arheologul se apropie considerabil de artistul modern; influențele reciproce se exercită și ele, cel mai clar în acest domeniu. De exemplu, planșele de lemn presărate cu pămînt, nisip, cenușă etc., cu ajutorul cărora, în muzeele de arheologie, se prezintă, încă de mult, descoperirile dispuse în funcție de straturi, dovedesc o surprinzătoare similitudine cu modernele „picturi cu nisip", de exemplu ale lui A. Tàpies[1]. În acest domeniu legăturile sînt adesea mai complexe decît par la prima vedere. La amenajarea muzeului romano-germanic din Köln, bunăoară, opaițele și alte obiecte de uz comun, mai mult sau mai puțin uniforme, au fost expuse după un principiu estetic curent în arta modernă, așa-numitul principiu serial. Această ordonare este însă, ca atare, de multă vreme la ea acasă în muzeele arheologice; ce e drept, mai demult ea era considerată aridă și plictisitoare, dacă era vorba numai de punerea laolaltă a unor obiecte la fel de mari. Sub înfățișarea seriei evolutive, de exemplu, de forme de unelte, seria a fost dintotdeauna, în arheologie și preistorie, o ordonare conștient întocmită, care și-a făcut apariția atît în muzeu, cît și în publicații. Știința a oferit aici, sub raport estetic, ca să spunem așa, prima probă a ceea ce arta modernă a descoperit apoi ca valoare proprie, desprinsă de contextul legat de o finalitate. Acest fenomen poate fi generalizat și merge mai în profunzime decît ne-am închipui la prima vedere. Nu este vorba, în acest caz, de a dovedi o prioritate de o parte sau de alta. Mai important este să constatăm că unele forme artistice, aparent arbitrare, își au un corespondent într-un

[1] Antonio Tàpies (n. 1923), pictor spaniol. Pictură cu accente politice (contra dictaturii lui Franco), remarcabilă mai ales prin procedeul suprapunerii unor straturi de vopsea, care sînt apoi răzuite și scrijelite pentru a da impresia unor ziduri vechi (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

alt domeniu, în care ele rezultă în mod consecvent și după o logică interioară din relația cu obiectul.

Dintre lucrurile care s-au dezvoltat în conștiința arheologului cu mult timp înainte de a-și fi găsit expresia în arta plastică fac parte, de exemplu, autonomizarea torsului, sensibilitatea față de formele de unelte și de structuri materiale, relația estetică cu obiecte simple de uz comun și cu materiale fără importanță. Gestul neodadaismului de a pune obiecte de uz comun deteriorate pe un soclu și de a le ridica la rangul de operă de artă fusese deja realizat în prealabil de mii de ori în muzeele arheologice. Alimente uscate, pahare complet uzate, chihlimbare crăpate au fost expuse aici, înainte ca toate acestea să fie un obiect al artei moderne. Înnobilarea istorică a lucrurilor lipsite de importanță a premers, cronologic, cu mult celei artistice; fără idolatrizarea științifică a produselor manufacturate, care a fost, în fond, dintotdeauna, chiar pe treapta cea mai de jos, și o idolatrizare estetică, cea artistică nu ar fi fost deloc sau nu ar fi fost într-o asemenea măsură posibilă.

Deși activitatea în ambele domenii duce la o sensibilizarea foarte asemănătoare, drumurile se despart în punctul unde începe construcția. Arheologul desparte de prezent timpul cu care face cunoștință, prin obiecte, ca trecut istoric, întrucît el își datează obiectele. Atitudinea sa rămîne înrudită cu cea idealistă, întrucît, prin obiectul deteriorat descoperit, el își reprezintă sau reconstruiește științific întregul de odinioară. Prin stabilirea de relații stilistice, prin referire la date economice și politice etc., el supune monumentele unei noțiuni raționale a timpului istoric, caracterizat prin succesiunea precis determinată cronologic, prin influențe ale motivelor și prin legătura de la cauză la efect. Dimpotrivă, arta plastică a ultimelor decenii înăbușă și zădărnicește orice elemente ale obiectelor care ar putea scoate în relief întregul de odinioară și determinarea sa rațională, insistînd asupra descoperirilor întîmplătoare (Era, de aceea, cu totul firesc ca dadaiștii timpurii să res-

Scanned with OKEN Scanner

pingă arheologia ca știință „rațională". Programatic acest lucru l-a întreprins Tristan Tzara atunci cînd, în manifestul său *Dada*, din 1918, cerea, pe lîngă desființarea logicii și „Dada = desființarea arheologiei").

Simptomatică pentru atitudinea descrisă este, bunăoară, o lucrare a artistului Jürgen Brodwolf[1], care lucrase mai înainte ca restaurator și care, în repetate rînduri, include motive arheologice în producția sa. Astfel, în 1974, el a expus, de exemplu, o etajeră de metal cu trei „cadavre" zbîrcite, înfășurate în fețe albe, care amintesc, în egală măsură, de mumii și de mulajele în gips ale victimelor de la Pompei ale erupției Vezuviului. Cu aceeași ocazie, Brodwolf a prezentat niște desene pe care le executase după planșele dintr-o populară istorie a artei din secolul al XIX-lea, *Denkmäler der Kunst* (*Monumente de artă*) a lui W. Lübke. Corespunzător atitudinii idealiste a timpului, monumentele sînt, în această carte, pe cît posibil, reconstituite, în orice caz prezentate cu o claritate liniară, astfel încît nu se simte nici o urmă de decadență sau coroziune. Brodwolf anulează această operațiune idealistă, readucînd figurile prea lucioase în starea de decădere și de descompunere; în afară de aceasta, pune în camerele mortuare ale piramidelor mumii fărîmicioase. Reconstrucția este despuiată de rațională, accidentalul și bogăția atmosferei descoperirii inițiale sînt redescoperite în valoarea lor poetică și simbolică. Nu este, evident, vorba aici doar de o contemplare sentimentală a decăderii, procedeu curent în pictura romantică. Contrastul care dăinuie față de modelul idealist trezește mai curînd impresia că forma irațională ar fi fost dedusă din el în mod științific, rațional. Momentele înălțătoare lipsesc cu totul, săgețile indicatoare subliniază caracterul prozaic, cvasididactic al operei lui Brodwolf.

---

[1] Jürgen Brodwolf (n. 1932), artist plastic german. Figurile sale bandajate — continuînd tematica decăderii — îl situează, prin asociațiile cu munca arheologică, pe Brodwolf în curentul *Spurensicherung* (N. tr.).

Opera cea mai cunoscută a orientării arheologice a artei moderne este „modelul Ostia" al soților artiști Poirier. Aceștia au furnizat o primă variațiune pe tema monumentelor antice în 1971, cînd au reprodus în estampaje hermele din grădina Academiei franceze din Roma (Villa Medici). Altfel spus, au modelat, în hîrtie, după un procedeu cunoscut din epigrafie, hermele și au expus albele structuri foșnitoare în dulapuri de lemn cu vitrine, în care acestea stau ca niște mumii fantomatice sau ca niște capace de sarcofag. Texte explicative, indicații asupra dimensiunilor, numerotări demonstrează o atitudine aparent științifică ca și cum ar fi vorba de obiecte ale unui muzeu de istorie. Dulapurile nu sînt izolate, ci formează, în împrejurările respective, împreună cu fotografiile, desenele și colajele, un ansamblu care se vrea receptat ca atare. Pentru problematica discutată înainte acest lucru este interesant în măsura în care aici nu se mai urmărește contemplarea unui obiect de artă izolat, privitorul fiind, mai degrabă, obligat să caute ideea în medii diferite și constrîns în acest fel să adopte o atitudine cvasiștiințifică. Receptarea estetică este aici, chiar dacă numai formal, comparabilă cu cea științifică. Atracția estetică a suprafeței exfoliabile ca o peliculă, fragilă și încrețită, joacă un rol și în lucrarea *Ostia* a soților Poirier. Aici este vorba, din nou, de un ansamblu de medii diverse, din care fac parte, între altele, și decalcurile de hîrtie ale unor ziduri în *opus reticulatum*. Filmul exfoliat este un *leitmotiv* estetic al artei moderne, făcut familiar de coloanele de anunțuri și de pandantele lor artistice, colajele. În plan narativ, Marcel Proust face deja uz într-un mod superb de un fenomen asemănător: „... vreme de trei ani mama a băgat de seamă atît de puțin fardul pe care îl folosea pentru buze una dintre nepoatele sale, de parcă acesta s-ar fi dizolvat pe nevăzute într-un lichid, pînă în ziua cînd o particulă în plus sau o altă împrejurare a dat naștere fenomenului numit suprasaturație; adică tot ruiul, nenobservat mai înainte, s-a cristalizat și, în fața

Scanned with OKEN Scanner

unei asemenea orgii de culoare, izbucnită dintr-o dată, mama a declarat [. . .] că este pur şi simplu o ruşine şi a rupt aproape orice relaţie cu această nepoată".

Ansamblul *Ostia*, purtînd denumirea anonimă de *Ville construction*, constă din 288 de piese de teracotă, care formează împreună un model de 11,40 × 5,75 m din cărţi cu texte şi desene, din fotografii pe porţelan şi, în fine, din decalcurile amintite. La baza modelului se află un plan în formă de schiţă, inclus el însuşi în expoziţie, executat fără exactitate ştiinţifică, dar şi fără abateri intenţionate. Modelul este monoton din punct de vedere coloristic, mai degrabă neînsemnat şi inert, încheieturile dintre piese nu sînt armonizate. Ansamblul este lipsit de valori sentimentale înălţătoare şi de romantismul ruinelor. Vegetaţia este, în mod semnificativ, omisă. Fotografiile modelului sînt, ca şi cele ale ruinelor originale, cenuşii, lipsite de lumină, fără atracţie picturală. Planurile, desenele şi textele expuse împreună cu acest ansamblu se vor, în parte, ştiinţific-arheologice, în parte însă este vorba de impresii de atmosferă, care au fost consemnate în timpul lucrului. Sînt senzaţii foarte subiective, în care prezent şi trecut se amestecă de-a valma: năruirea lipsită de zgomot a ruinelor, căldura de plumb, zgomotul avioanelor din apropiatul Fiumicino, sîrma ghimpată modernă care îngrădeşte o zonă unde timpul s-a oprit. Doar munca arheologilor aduce nelinişte în acel loc; aceştia scurmă după amintiri şi încearcă să recompună descompusul:

„Casă îngropată, timp încremenit
s-ar părea că forţele distrugerii n-au încetat niciodată să se extindă.
OSTIA se depopulează încet
OSTIA devine o localitate părăginită şi pustie,
se sapă, se scurmă, pentru a se regăsi amintiri; în pămîntul umed,
pe care natura l-a pătruns, apar piatra, ruine, în linişte;
a doua linişte, avioanele . . .

zarva lopeților: se încearcă să se recompună descompusul.
ceasurile trec, timpul se oprește în loc, tăcere. ei au murit de foame, de malarie, de liniște. timpul, acest timp, a stat în loc.
un cîmp de ruine a fost fixat, precum timpul, în această zonă interzisă,
înconjurată de sîrmă ghimpată; zonă privilegiată păzită zi și noapte;
ei au distrus, cu mare zarvă, casele, oamenii s-au împrăștiat,
orașul roz s-a stins, orașul se descompune, moarte. pămîntul urcă, timpul se scurge pe deasupra. ei uită".

Ansamblul lucrării *Ostia* are un aer aparent arheologic și-l constrînge pe privitor la forme pseudo-științifice de receptare. Fireasca transpunere simpatetică în obiect este zădărnicită; sub acest aspect obiectul este lipsit de expresie, monoton și nu evocă nici o atmosferă și nici o stare de spirit față de ruine care să se transmită privitorului. Acesta nu este însă îndreptat nici spre vreo reconstituire ideală, care să-l conducă într-un trecut istoric îndepărtat, rațional delimitabil. În acest context, artiștii moderni și criticii lor vorbesc mult de amintire, pe care o înțeleg, în sensul lui Proust, ca o „căutare a timpului pierdut". Dar amintirea este o categorie a individualului, care nu poate fi pusă, în general, pe aceeași treaptă cu istoria. Reprezentarea pe tema *Ville construction* se referă la ceva istoric, supraindividual, care nu este însă raportat la o istorie rațional constructivă, ci este tratat ca o amintire existențială, personală. Este vorba de un fel de „depășire" negativă a istoriei raționale, printr-o viziune senzualistă, care rămîne în mod ostentativ la suprafață. Ceea ce era reprimat și alungat de istoria rațională, experiența existențială a istoriei ca amintire difuză, lugubră, a omenirii, ca vis urît, reapare în prim-plan.

Scanned with OKEN Scanner

Profunzimea istoriei nu mai posedă nici un fel de orientare de perspectivă, ci este receptată ca un gol absorbitor, ca o tăcere ce curge.

La baza ansamblului lucrării *Ostia* nu mai stă nici un fel de obiect izolat, care poate fi asimilat în mod idealist, prin contemplație și intropatie. Mai degrabă, receptarea pseudo-științifică, abstractă, alternează cu cea senzorială. Chiar numai pentru faptul că se opune principial intropatiei, opera nu poate fi caracterizată, pur și simplu, ca variantă adaptată epocii, înstrăinată și temperată a romantismului ruinelor, ceea ce nu s-ar putea justifica decît prin motivul istoric.

În vreme ce viziunea idealistă eliberează, pe cît posibil, monumentul de orice condiționare întîmplătoare și îl reconstituie ca întreg autarhic, arta modernă insistă asupra descoperirii din momentul respectiv, asupra descompunerii, deformării, reflexelor unei ambianțe prezente. Încă în descrierea din *Vară tîrzie* a lui Stifter era evident cît de mult a influențat mediul plin de atmosferă reprezentarea poetică a unui monument antic. (În însemnările soților Poirier de la Ostia această tendință a reînflorit într-o așa de mare măsură, încît anticul abia dacă mai duce din prezent în trecut; el este înregistrat mai ales în măsura în care este prezent, anume ca o decădere care are loc în mod vizibil). Aceasta este viziunea care determină arta modernă să stăruie asupra descoperirii și mediului său întîmplător și să acorde suprafeței o însemnătate atît de decisivă. La Marcel Proust această atitudine se găsește, și ea, splendid descrisă. Observația sa este cu atît mai importantă, cu cît opune în mod conștient receptarea senzorială celei ideale și, în același timp, sesizează problema raportului dintre reproducere și original în acest context. Autorul, care descinde la Balbec pentru a vedea în original statuile portalului catedralei, pe care el le cunoștea din mulaje, nu poate să-și mențină viziunea sa idealistă în fața realității. Statuile se contopesc pe deplin cu simplul prezent prozaic al mediului lor și, după un efort infructuos, naratorul, care se aștep-

tase ca originalele să-i insufle un avînt extraordinar, pleacă deceptionat de acolo. S-ar putea spune că ceea ce, în acest caz, apare, din punct de vedere idealist, ca negativ a devenit oarecum pentru arta modernă o parte a realității, un obiect al reprezentării:

„Așa cum, în ziua unui examen sau a unui duel, un tînăr consideră că nu este deloc importantă întrebarea care i se pune sau cartușul pe care l-a tras, în comparație cu rezervele de știință sau de curaj purtate în sine și de care ar face cu plăcere dovadă, tot așa eu — care, independent de toate reproducerile, o înălțasem în spiritul meu pe această Fecioară de pe portal, mai presus de toate vicisitudinile ce au putut-o atinge, rămînînd, chiar și distrusă, ideală și eternă — am fost cuprins de mirare atunci cînd statuia pe care o recreasem de mii de ori în mine, redusă acum la aparența ei de piatră, a atins, la îndemîna brațului meu, doar o înălțime la care puteau rivaliza cu ea un manifest electoral sau vîrful bastonului meu de promenadă; stînd încătușată într-un anumit loc, nedespărțită de colțul unde se termina strada principală, expusă necondiționat privirilor cafenelei și ale poștei, cu chipul luminat de ultima jumătate de rază a soarelui de seară — și, în curînd, după cîteva ore, de lumina felinarului de stradă —, în vreme ce Banca de scont capătă cealaltă jumătate a razei, cuprinsă, laolaltă cu această filială a unei instituții de credit, de adierea unei banale miresme de bucătărie din patiserie, celebra Fecioară era atît de supusă tiraniei particularului, încît dacă aș fi vrut să-mi scriu numele pe această piatră, Fecioara, căreia îi atribuisem pînă atunci o existență general valabilă și o frumusețe intangibilă, Maica Domnului din Balbec, cea existentă numai aici (ceea ce — ah! însemna unica), al cărei corp era acoperit de același strat de funingine ca și casele din vecinătate, ar fi arătat tuturor admiratorilor veniți acolo pentru a o contempla, în neputința ei de a se descotorosi de semnătura mea, urma bucății mele de cretă și literele numelui meu".

Scanned with OKEN Scanner

Examinatorii *Ostiei* şi-au reamintit adesea de un gen artistic mai vechi, redescoperit chiar cu cîţiva ani înainte: modelele de monumente antice din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, confecţionate din plută. Este vorba de imitaţii de cunoscute opere arhitectonice romane, căutate în egală măsură ca suveniruri de călătorie şi ca material vizual pentru didactica arheologică. Grupul cel mai de calitate, semnat de un anume Antonio Chichi, evidenţiază în modul cel mai limpede caracteristicile acestui gen. În contrast cu excesiva reliefare romantică a arhitecturii antice din gravurile lui Piranesi, modelele sînt mai degrabă serbede şi didactice. Panteonul, de exemplu, se poate deschide la mijloc pentru a arăta şi spaţiul interior. Modelele de plută se limitează la reprezentarea stării existente, reconstrucţiile sînt rare. Construcţiile sînt parţial înfipte în pămînt, dar nu este redată nici un fel de vegetaţie. Pluta, folosită încă mai înainte în arta machetelor reprezentînd naşterea lui Cristos, este, desigur, aleasă ca material pentru că structura sa sfărîmicioasă, poroasă, putea să reproducă coroziunea suprafeţei originale. Asemănarea efectului estetic cu cel al modelului Ostia este, desigur, tot atît de puţin întîmplătoare, ca şi data redescoperirii, prin anii '60. La jumătatea drumului dintre romantismul ruinelor şi reconstituirea idealistă, construcţiile de plută se orientează către descoperirea arheologică. Ele aparţin aceluiaşi domeniu al arheologiei vulgare, în care, în perioada romană a lui Goethe, se manifesta un cerc de diletanţi din jurul consilierului Reiffenstein, cerc care se îndeletnicea cu reproduceri de obiecte antice în culori de ceară şi în mulaje. Probabil că Reiffenstein însuşi a exercitat o influenţă asupra confecţionării modelelor de plută, în orice caz a mijlocit transferul unei serii de asemenea obiecte în Germania.

Grupul artiştilor care se ocupă cu motive arheologice a organizat, în 1974, la Hamburg şi München, o expoziţie sub titlul *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* (*Salvarea urmelor. Arheologie şi amintire*). Chiar tematica fiecărei

Scanned with OKEN Scanner

contribuții în parte arată că punctul de referință nu este antichitatea ca obiect, ci activitatea arheologică privită ca gest al rememorării. Francezul Didier Bay[1] încearcă să studieze, cu ajutorul a nenumărate fotografii banale, periferia sa de blocuri cu locuințe de închiriat din Paris, întemeindu-se pe „fapte, în același timp, adevărate și simbolice". Christian Boltanski și Nikolaus Lang deschid muzee de obiecte de uz comun neînsemnate și de alte nimicuri care, prin referire la o biografie fictivă, sînt îmbogățite cu o valoare afectivă de amintire. Indicații privind dimensiunile, numerotarea, înregistrările de inventar sugerează o activitate științifico-arheologică, care, desfășurată în acest caz în mod fictiv și lipsit de sens, capătă un caracter pur simbolic. Claudio Costa[2] redă, neschimbate, pe o pînză, vechi fotografii etnografice de maori cu tatuaje și cu podoabe pe cap și adaugă un text: „Ascunsele culori ale pădurii în ochii maorilor". Despre contribuțiile lui Brodwolf și Poirier am vorbit deja.

La expoziția *Proiect 1974*, de la Köln, Claudio Costa s-a prezentat cu un dulap demontat destinat expunerii obiectelor de istorie naturală, pe care l-a umplut cu imitații grosolane de capete, mîini și picioare de oameni preistorici. În această expoziție erau reprezentate în diferite variante și celelalte motive de căutare „arheologică" a amintirilor. Un efect aparte dobîndește ideea dintr-un ansamblu al americanului Norman Daly, care, cu ajutorul unor descoperiri fictive, inscripții etc., produce, ca prin farmec, o veche cultură inventată de el însuși, pe nume „Llhuros", și, în același timp, inventează și o literatură științi-

---

[1] Didier Bay (n. 1944), artist plastic francez, reprezentant al curentului *Spurensicherung*. Lucrările sale se caracterizează printr-o înțelegere subiectivă a lumii cu ajutorul fotografiilor și al textelor explicative (N. tr.).

[2] Claudio Costa (n. 1942), artist plastic italian de origine albaneză, reprezentativ pentru *Spurensicherung*. Lucrările sale intenționează să reconstituie, prin elemente etnografice, evoluția omenirii (N. tr.).

fică corespunzătoare. În vreme ce alți „arheologiști" caută să aducă produsul manufacturat la grosolănia sa cea mai deplină, în acest caz predomină o notă glumeață, paradisiacă. Ideea are un predecesor în Honoré Daumier, care a persiflat în reliefuri fictive saga eroică antică.

OLYMPIA: CENTRU ARHEOLOGIC ȘI IDEAL CONTEMPORAN

Relația dintre istorie și amintire, care dirijează arta modernă, își are și latura sa științifică, de care urmează să ne ocupăm în încheiere. Dar, în prealabil, să mai examinăm o acțiune arheologică mai amplă, în a cărei lungă istorie motivele care dau naștere unei activități arheologice ies, rînd pe rînd, în evidență: săpăturile de la Olympia.

Caracterul ideal al numelui și al localității Olympia a fost atît de des și de variat proclamat în ultimele două secole, încît este greu să se facă o alegere din mulțimea mărturiilor. Afirmația lui Pierre de Coubertin[1] merită, cred, să fie menționată în primul rînd, dat fiind că idealul său olimpic a fost extrem de bogat în consecințe; totuși motivele sale aparțin la fel de mult epocii, ca și persoanei. În 1908, cînd își realizase, în cea mai mare parte, ideea unor jocuri olimpice moderne, Coubertin scria, într-o primă retrospectivă: „nimic din istoria antică nu m-a îndemnat la meditație mai mult decît vechea Olympia. Acest oraș al viselor își ridica, fără încetare, galeriile și șirurile sale de coloane în fața gîndurilor mele de adolescent; se consacra unei sarcini pur umane și exterioare, înnobilată însă de ideea de patrie, care îi era un nesecat izvor de putere. Cu mult timp înainte de a mă fi gîndit să construiesc pe ruinele sale un principiu al înnoirii vieții, mă preocupase ideea de a-l reconstitui și de a face să-i învie contu-

[1] Pierre de Coubertin (1863—1937), inițiatorul jocurilor olimpice moderne (prima ediție: Atena, 1896) (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

rurile exterioare. Germania excavase resturile Olympiei: de ce să nu reușească Franța să-i redea vechea sa strălucire? De la aceste gînduri la planul, mai puțin strălucitor, dar mai practic și mai fructuos totuși, de a face să renască jocurile nu a fost un drum lung, mai ales atunci cînd a bătut ceasul în care sportul, unind popoarele, a început din nou să joace un rol în lume".

Cu intenția total nerealistă de a reconstrui ruinele Olympiei, Coubertin, născut în 1863, se află încă în întregime sub influența modului idealist de a gîndi, care, în prima jumătate a secolului, dăduse naștere multor proiecte analoage, cum au fost planul lui Klenze de restaurare a Partenonului și a Erehteionului sau viziunea lui Schinkel a unui palat regal pe Acropole. De mirare este, la prima vedere, legarea Olympiei de ideea de patrie și de rivalitatea culturală dintre Germania și Franța. Ambele aspecte au însă antecedente mai vechi și o nu prea încurajatoare continuare. În 1852, într-o conferință la Berlin, la care au asistat și regele Frederic Wilhelm al IV-lea și prințul moștenitor, Ernst Curtius[1] a stăruit asupra ideii unor săpături la Olympia, invocînd o imagine idealistă a elenilor, în care a inclus și motivele patriotismului epocii respective și pe cele ale unității naționale. Grecii, suferind de pe urma fărîmițării politice, au în Olympia un centru spiritual al lor și, în desfășurarea serbării, învață să se simtă un popor unitar. Conștiința unității naționale este fundamentul fenomenului istoric al Olympiei. Nici măcar un cunoscător atît de avizat al Greciei ca bizantinologul münchenez Jacob Philipp Fallmerayer (1790—1861) nu se putea sustrage fascinației acestei imagini (anistorice): „Ceea ce este în evul mediu creștin un conciliu general, în zilele noastre un congres european, o adunare na-

[1] Ernst Curtius (1814—1896), istoric și arheolog german, autorul unei monumentale *Griechische Geschichte (Istorie greacească)* în 5 volume (1856—1866), celebră la vremea ei, și inițiatorul săpăturilor germane la Olympia (N. tr.).

ţională şi un parlament regal, o universitate, o şcoală de artă sau presa, toate acestea erau în lumea elenă serbarea de la Olympia. Scopul ei nu-l constituiau exclusiv întrecerile. Întreaga ştiinţă, putere, existenţă şi viaţă a poporului grec erau, aici, puse în evidenţă — talisman al fericirii publice şi, în acelaşi timp, scară de apreciere a ascensiunii şi decăderii marelui popor".

Cît de puţin erau legate, în realitate, patriotismul şi „sentimentul naţional" de Olympia o arată olimpiada anului fatidic 480 î.e.n., cînd patria-mamă era ameninţată de perşi, iar Sicilia greacă de cartaginezi. La cursa de care au învins, în anul acela, doi aristocraţi din Theba, care se aliase cu perşii. „Învingător la pugilat a devenit un băiat din Argos, un cal din herghelia argiană a cîştigat cursele de cai. Din duşmănie faţă de Sparta, argienii au refuzat să ia parte la coaliţia antipersană; de o politică depăşind interesele propriului lor stat nu erau interesaţi. Mai ascuţită se arată a fi fost contradicţia dintre atitudinea politică şi entuziasmul faţă de jocurile panelene cu prilejul victoriei olimpice a lui Anaxilas din Rhegion, căci Anaxilas nu era neutru, ci era chiar aliat cu cartaginezii, care însemnau pentru grecitatea vestică un pericol la fel de mare ca perşii pentru patria mamă" (A. Hönle). Anaxilas a învins la cursa cu atelaj de catîri şi, de bucurie, a ospătat întreaga adunare sărbătorească, care, firește, n-a avut nici un fel de ezitări în a da curs invitaţiei sale. A. Hönle a demonstrat de curînd că, mai ales în epoca arhaică timpurie, jocurile erau susţinute de familii nobiliare înrudite pe plan „internaţional" între ele, la care interesele de castă aveau întîietate faţă de *polis* sau chiar faţă de „naţiune".

Rivalitatea naţională, care la Coubertin are forma simpatică a unei întreceri nobile a popoarelor, este legată de motivul patriotic şi joacă un rol important în istoria săpăturii. Că acţiunea germană începută la Olympia în 1875 era şi o chestiune de prestigiu naţional se poate deduce dintr-o altă observaţie pe care E. Curtius

o face, mai tîrziu, în discursul rostit cu ocazia comemorării împăratului Wilhelm I: „Inimii sale regale i-a făcut bine faptul că, după un sîngeros război între naţiuni, dezvelirea Olympiei a fost prima operă de pace a tînărului imperiu". J. Gerstenberg, din a cărui carte, bogată în material, *Die Wiedergewinnung Olympias als Stätte und Idee* (*Recîştigarea Olympiei ca loc şi ca ideal*) (1949), extrag această mărturie, precum şi altele, citează o părere contemporană din Grecia, după care gelozia naţională faţă de Franţa a fost motivul evident al germanilor. Numele de Olympia a deşteptat sentimentele naţionale şi în Grecia însăşi; multor greci li s-a părut de nesuportat faptul că pămîntul încărcat de istorie trebuia să fie explorat de străini. Lucrările francezilor, din 1828, au trebuit, se pare, din această cauză, să fie întrerupte; ipoteza nu se sprijină însă pe nici un document. Tratatul care, în cele din urmă, a făcut posibile săpăturile germane, de la 1875 încoace, a fost, mai întîi, respins de parlamentul grec.

Le-a fost dat anilor '30 ai veacului nostru să coloreze ideologic spiritul de *fair play* al unei întreceri culturale. O publicaţie comună germano-greacă din 1937, „Unsterbliches Hellas" (Nemuritoarea Eladă), deci din epoca dictaturii militare a generalului Metaxas în Grecia, conţine, între altele, şi o contribuţie a însemnatului arheolog Gerhart Rodenwaldt, sub titlul *Deutschlands Weg nach Olympia* (*Calea Germaniei către Olympia*). Rodenwaldt, a cărui proeminentă personalitate era complet străină de şovinismul dus pînă la o mîndrie prostească al regimului, credea, totuşi, că poate găsi o afinitate mai adîncă a germanilor cu Olympia: „De la începutul acestui veac, dar cu o patimă deosebită de la război încoace, ştiinţa germană a luptat pentru înţelegerea şi asimilarea acelor opere. Ardoarea acestei apropriери spirituale manifestate de lumea ştiinţifică germană, care căuta, prin interpretări, descrieri şi reproduceri să-şi explice sieşi şi unui public mai larg esenţa acestor opere de artă, a fost adesea de neînţeles pentru reprezentanţii altor naţiuni. Ea nu trebuie

Scanned with OKEN Scanner

înțeleasă nici numai ca izvorînd din datoria față de opere recîștigate prin munca germanilor. Mai degrabă simțim aceste opere ca fiind înrudite mai îndeaproape cu cea mai bună artă germană decît creațiile altor epoci. Descoperirea treptată a grandorii lor se desfășoară paralel cu evoluția relației noastre cu sculpturile de la Bamberg și Naumburg. Pe Apolo, care apare în toiul sălbaticei lupte a centaurilor pentru miresele lapiților, îl comparăm cu călărețul din Bamberg. Oricît este acesta un cavaler al evului mediu creștin german, iar celălalt un zeu al antichității păgîne, ambii sînt creații ale unui spirit înrudit".

Motivul cel mai de seamă pe care Coubertin îl leagă de Olympia este ideea unei „reînnoiri a vieții". El se racordează, prin aceasta, la tradiția restabilită în secolul al XVIII-lea a lui *„mens sana in corpore sano"*, care în secolul al XIX-lea s-a îmbinat cu motive patriotice și care, cel puțin teoretic, se afla la baza educației umaniste. În discursul său despre Olympia, E. Curtius descrie acest ideal formativ în felul următor: „Echilibrul dintre viața fizică și cea spirituală, formarea armonioasă a tuturor forțelor și înclinațiilor naturale era, pentru eleni, o sarcină a educației și, de aceea, alături de muzică, stătea gimnastica, pentru a educa, de la o generație la alta, un tineret sănătos la corp și suflet". Cu doi ani mai înainte, pedagogul Otto Heinrich Jaeger publicase o disertație, încununată de un premiu, care conținea această problemă chiar în titlul ei: *Die Gymnastik der Hellenen in ihrem Einfluß aufs gesamte Altertum und ihrer Bedeutung für die deutsche Gegenwart. Ein Versuch zur geschichtsphilosophischen Begründung und einer aesthetischen Nationalerziehung* (*Gimnastica elenilor din punctul de vedere al influenței sale asupra întregii antichități și al importanței sale pentru prezentul german. O încercare de fundamentare istorico-filozofică și de educație estetică națională*). În această lucrare gimnasticii îi este recunoscută nu numai utilitatea exterioară, ci și rangul unui principiu de viață profund, care duce la împăcarea dintre

Scanned with OKEN Scanner

spirit şi natură. În lupta ideologică pentru educaţia umanistă, Olympia a devenit un stindard: „Cîtă vreme ne vom afla pe acest pămînt al umanismului, cîtă vreme vom mai plînge pentru Hecuba, cît timp soarele lui Homer ne surîde şi nouă, redescoperita Olympie va trece drept un loc de adunare pentru apărătorii educaţiei clasice şi o etapă semnificativă în marşul luptătorilor care se adună sub flamura idealului" (A. Bötticher, 1886).

Conform relatării lui Gerstenberg, Coubertin a legat, începînd cu 1890, numele de „olimpic" de plănuitele sale întreceri. În această privinţă, el avea totuşi predecesori. Rodenwaldt menţionează că, încă în 1834, la intrarea solemnă a regelui Otto[1] în Atena, un ministru grec a organizat întreceri olimpice. Hotărîrea de a întemeia „jocuri olimpice" internaţionale a fost luată în 1894, la un congres care a avut loc la Paris. Manifestarea fusese deschisă cu imnul către Apolo, pe care arheologii francezi îl descoperiseră, cu puţin timp înainte, la Delphi.

Motivele ideale ale lui Coubertin concordă, în mare parte, cu cele ale lui Ernst Curtius, care, în 1852, şi-a rezumat apelul privitor la excavarea Olympiei în cuvintele: „Ceea ce zace acolo, în adîncul neguros, este viaţă din viaţa noastră. Chiar dacă şi alţi mesageri ai zeilor au coborît în lume şi au vestit o pace mai înaltă decît olimpicul armistiţiu, Olympia rămîne, pentru noi, un pămînt sacru; trebuie să aducem către noi, în lumea noastră iluminată de o lumină mai pură, avîntul entuziasmului, dragostea de patrie plină de abnegaţie, consacrarea artei şi puterea bucuriei supravieţuind tuturor necazurilor vieţii".

Această imagine a Olympiei avea toate trăsăturile unei utopii istorice, care la Curtius şi Coubertin este puternic colorată patriotic, dar fără a îmbrăca încă, la începuturile sale, cu orice preţ, aspecte politice. La originea nostalgiei mo-

[1] Otto I, rege al Greciei (1832—1862), fiul lui Ludovic I de Bavaria (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

derne pentru Olympia se află motivul care la Curtius apare încă drept „consacrare a artei“ şi care provine de la Winckelmann. Acesta şi-a manifestat public, încă din 1767, în ale sale *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums* (*Observaţii asupra istoriei artei antichităţii*), dorinţa de a face săpături la Olympia:

„Nu pot să nu comunic, în concluzia acestui capitol, o dorinţă a mea care priveşte lărgirea cunoştinţelor noastre despre arta greacă, atît în domeniul erudiţiei cît şi în cel al istoriei acestei naţiuni. Este vorba de o călătorie în Grecia, dar nu în localităţi vizitate de mulţi, ci în Elida, unde încă n-a pătruns nici un învăţat sau cunoscător de artă [...]. Ce era însă, în privinţa operelor de artă, întreaga Laconie faţă doar de oraşul Pisa din Elida, unde erau celebrate jocurile olimpice? Sînt încredinţat că aici rezultatele vor fi de o bogăţie care va depăşi toate aşteptările şi că cercetarea sistematică a acestui pămînt al artei ar face să strălucească o măreaţă lumină“.

Dintr-o scrisoare către prietenul său din Göttingen, Heyne, rezultă că dorea el însuşi să efectueze săpătura:

„Un al doilea scop al călătoriei mele este de a întreprinde ceva în Elida, adică de a contribui, după ce voi fi obţinut firman de la Poartă, la crearea posibilităţii de a excava chiar în acel loc, stadionul, cu o sută de lucrători. Dacă ar deveni papă Stoppani, n-aş mai avea nevoie pentru asta decît de ministerul francez şi de ambasadorul de la Poartă; căci acest cardinal este în stare să suporte toate cheltuielile întreprinderii mele. Dacă însă proiectul s-ar realiza pe bază de contribuţii, atunci fiecare şi-ar căpăta partea din statuile descoperite. Ar fi prea complicat să explic acest lucru într-o scrisoare; va trebui să o fac oral. Orice lucru pe care cineva şi-l doreşte cu seriozitate poate deveni posibil; această chestiune nu mi-e mai puţin dragă decît *Istoria artei* şi ea nu va găsi uşor aceleaşi imbolduri într-o altă persoană“.

Ideea fusese, ce e drept, exprimată încă înainte de Winckelmann şi anume într-o scrisoare

pe care învățatul francez Montfaucon i-a adresat-o, în 1723, episcopului de Corfu și care aruncă o lumină și asupra situației particulare în care se aflau mai marii bisericii iubitori de antichitate: „Vă aflați deci, în sfîrșit, în învățata Grecie și chiar dacă s-ar putea ca șederea Dumneavoastră acolo să nu fie de durată, puteți, totuși, cu interesul Dumneavoastră pentru antichitate, să faceți, ușor, descoperiri bogate, care Vă vor asigura pentru totdeauna celebritatea în lumea științifică. Un lucru bun este, în acest caz, faptul că insula Corfu și împrejurimile sale sînt locuri în care pînă acum aproape că nu s-au făcut cercetări și că descoperirile pe care Eminența Voastră le va putea face acolo se mișcă pe tărîmuri spirituale unde nu sînt de temut inchizitorii și cenzorii de la Roma. Corfu este o veche colonie a corintienilor, plină de monumente antice și de inscripții redactate aproape exclusiv în dialect doric. Și Zante și Kephallonia posedă așa ceva. Dar ce înseamnă toate acestea în comparație cu coastele Moreei, situată în dreptul acestor insule? Aici este vechea Elidă, unde erau celebrate jocurile olimpice, unde s-au construit un număr imens de monumente pentru învingători: statui, reliefuri, inscripții. Pămîntul trebuie să fie acolo înțesat cu așa ceva; apoi, este esențial faptul că, după știința mea, nimeni n-a făcut încă cercetări acolo. Iar aceste monumente se află în zona care ține de autoritatea Dumneavoastră. Puteți să obțineți acolo, cu cheltuieli minime, o recoltă bogată". (traducere după Gerstenberg.)

În timp ce scrisoarea lui Montfaucon a devenit cunoscută abia în 1846, viziunea lui Winckelmann a avut, de îndată, un efect electrizant. La el se referă deja primii călători care vizitează locul, precum Fauvel și Dodwell, și, atunci cînd, în 1821, directorul de gimnaziu și publicistul Friedrich Sickler lansează o subscripție pentru săpături, el vrea să le dea forma unui monument închinat lui Winckelmann. Se prevedea că descoperirile făcute să fie strînse într-unul din marile orașe ale Germaniei, într-un Muzeu Winckelmann.

Scanned with OKEN Scanner

În acei ani numele de Olympia devenise deja un simbol încărcat de sentimente, care făcea să clocotească inima filoelenilor. Diverşi tineri germani, participanţi la războaiele de eliberare greceşti, au vizitat Olympia şi au invocat măreţul trecut: „Lumina lunii strălucea magic peste tabăra noastră de noapte şi părea că dormim într-un oraş al spiritelor. Mai era încă verde şi foşnea în adierea nopţii pădurea de măslini din care se rupeau cununile pentru învingătorii la jocurile olimpice; orice alt murmur care ar fi putut să se audă aici se stinsese de mult. Întreaga viaţă elenă — mit, măsurarea timpului, castă sacerdotală, artă, ştiinţă, obiceiuri şi gimnastică — se contopeau în Olympia ca razele într-un focar. Olympia, cu jocurile sale, era inima care făcea să pulseze izvorul vieţii poporului grec prin toate venele ţării. Ce minunat era acest loc!“ (Daniel Elster, 1822, după Gerstenberg). În imnul lui Hölderlin, *Der Einzige* (*Unicul*), cel mai tulburător document al viziunii germane asupra Greciei, se spune, încă în 1801: *„Gehöret hab ich von Elis und Olympia“* („Am auzit de Elis şi de Olympia“).

De utopia artistică şi istorică s-a legat în curînd una bucolică, care, de asemenea, are ecouri pînă astăzi. În 1836, în timpul călătoriei sale în Grecia, principele Pückler-Muskau îi scria arheologului Ludwig Ross, care, sub domnia regelui Otto, avea în competenţa sa antichităţile: „Mi-ar întinde guvernul mîna, [...] mi-ar ceda în posesiune deplină valea Olympiei? Sper, fără gelozie oficială, că interesul Dumneavoastră şi cel al artei ar avea astfel doar de cîştigat. Căci, dacă voi deveni proprietar al ţinutului, voi aloca anual o importantă sumă pentru o cercetare sistematică exhaustivă a întregului teren şi, cu ceea ce voi găsi, voi constitui, în locul acela, un muzeu [...]. Acolo unde terenul va fi fost cercetat, grădinarul l-ar urma, pas cu pas, pe cercetătorul de antichităţi, şi, în clipa în care Altis îşi va fi restituit ultima comoară ascunsă sub pămînt, aceasta ar fi numaidecît transformată, împreună cu antichităţile restaurate cît mai mult cu putinţă,

Scanned with OKEN Scanner

într-o grădină paradisiacă, pentru care pămîntul și clima sînt acolo cele mai favorabile".

Chiar și fără paradisiaca grădină a lui Pückler, Olympia n-a încetat nici pînă astăzi să-și fascineze bucolic vizitatorii. Gerhart Hauptmann, care a fost acolo în 1907, o numește „o mică vale idilică pentru păstori", iar „cineva care ar avea de gînd să se închidă în sine, fără ură, în fața acestei lumi, n-ar putea nicăieri să fie mai ferit". El aude „sunetul natural al flautului" unui ciobănaș și nu-și poate imagina antica Olympie decît ca o „măreață idilă". Chiar omul de știință Rodenwaldt desenează un cioban bătrîn în fustanelă cu o turmă de oi, sub un platan, pentru a evidenția atmosfera peisajului de la Olympia.

Speranța că săpăturile de la Olympia vor fi justificate de „consacrarea artei" a părut mai tîrziu, după începerea lucrărilor în 1874, să nu se adeverească. Sculpturile de templu, de un stil sever, care în anii '20—'30 ai secolului nostru aveau să fie ridicate la rangul de manifestări străvechi ale artei grecești, erau, pentru cei ce săpau, o amară deziluzie. Părerea arheologilor coincidea cu ceea ce ministrul prusac îi scria lui Bismarck, în 1882, anume că aceste sculpturi „nu fac parte dintre operele care au efect imediat și necondiționat asupra oricărui privitor sensibil, care sînt chemate să determine ideile noastre generale despre cultura și arta antică".

Abia atunci cînd, în al treilea an de săpături, a ieșit la iveală *Hermesul* tîrziu clasic al lui Praxitele pionierii cauzei Olympiei au putut să simtă că așteptările lor se confirmă. Pînă în plin secol al XX-lea statuia a fost privită de vizitatori — precum poetul R. G. Binding, dar și arheologul Rodenwaldt — cu ochii lui Winckelmann, deși, încă din 1908, Aristide Maillol hulea, declarînd că *Hermesul* i se pare făcut din săpun de Marsilia. Entuziasmul față de *Hermes* s-a transferat apoi, din anii '20 încoace, asupra sculpturilor templului lui Zeus, nu fără ca expresionismul și *Neue Sachlichkeit* (*Noua obiectivitate*) să fi pregătit,

pe plan estetic, această schimbare. În viziunea artistică astfel generată joacă un anumit rol un element încă străin idealismului care gîndea în categorii atemporale: evoluţia fatal necesară, „noul"; „Cu o putere parcă veşnică, se manifestă tot noul, animale şi demoni, băieţi şi femei, copii şi bătrîni, eroi şi zei, pacea şi bătălia cea mai sălbatică, mişcarea întîmplătoare şi gesturile cele mai insistente şi, cu cît maestrul coboară mai mult spre izvoarele vieţii, cu atît mai sus se urcă în împărăţia spiritualului: în aceeaşi mişcare![1] (E. Buschor, 1924)".

Tratatul încheiat în 1874 între Germania şi Grecia, care a constituit premisa pentru săpăturile de la Olympia, nu este numai un document politic, ci şi unul semnificativ pentru istoria ideii. Faptul că, în tratat, proprietatea materială asupra descoperirilor era, în principiu, atribuită Greciei a stîrnit o mare vîlvă şi chiar unele critici. Bismarck, care considera tratatul defavorabil în cel mai înalt grad, se vedea astfel, ca să spunem aşa, rănit în onoarea sa personală de diplomat şi nu a trecut niciodată pe deplin peste refuzul său. Dar chiar unul dintre cei care săpau, A. Böttticher, a dovedit că, faţă de legile greceşti cu privire la antichităţi, valabile încă de pe atunci, nu s-ar fi putut ajunge nicidecum la o convenţie în alte condiţii şi că, în caz contrar, ar fi trebuit să se renunţe la toată întreprinderea. Fără îndoială însă, determinant a fost, în luarea acestei hotărîri şi argumentul de natură ideală că descoperirile nu aveau voie să fie despărţite de locul lor originar. Despre acest lucru vorbesc, cu mult înainte chiar ca săpătura să devină de mare actualitate, Ludwig Ross, întors în Germania, pre-

[1] „Noul" face parte din conceptele care se formează după distrugerea esteticii idealiste, începînd de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Faţă de conceptul de „adevărat", care nu mai apare în literatura consacrată istoriei artei din ultima vreme, el se află cam în aceeaşi relaţie ca şi „calitatea" artistică faţă de idealul mai vechi al frumosului, care, de asemenea, a abdicat din punct de vedere ştiinţific. Stabilirea şi analiza acestei succesiuni de concepte este fundamentală pentru înţelegerea arheologiei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

cum și alții. Este interesant că tratatul trădează concepții foarte precise, și anume idealiste, despre proprietatea spirituală. Germania și Grecia își rezervă dreptul exclusiv de a publica rezultatele științifice și artistice. O importanță deosebită capătă, în acest cadru, mulajele în gips. Dreptul de a le confecționa aparține, într-o primă fază, numai arheologilor germani, dar numai pe timp de cinci ani, socotiți din momentul descoperirii fiecărui obiect[1].

Într-o primă versiune, de popularizare, din 1882, arheologul Adolf Bötticher face o legătură între realizarea săpăturii de la Olympia și întemeierea Imperiului German: „Că unei acțiuni răz-

---

[1] *Art. VI.*

Grecia obține dreptul de proprietate asupra tuturor produselor de artă antică și asupra tuturor celorlalte obiecte pe care săpăturile le vor scoate la iveală. Depinde de propria sa hotărîre dacă, în amintirea lucrărilor întreprinse în comun și în semn de cinstire a sacrificiilor pe care Imperiul German le aduce întreprinderii, va consimți să cedeze acestuia duplicatele sau cópiile după obiectele de artă descoperite în decursul săpăturilor.

Art. VII.

Germaniei îi revine dreptul exclusiv de a face cópii și tiparе după toate obiectele descoperite în cursul săpăturilor.

Durata acestui drept exclusiv se întinde pe cinci ani socotiți din momentul descoperirii fiecărui obiect. În afară de aceasta, guvernul grec acordă guvernului imperial german dreptul — nu însă dreptul exclusiv — de a face cópii și tipare după toate antichitățile pe care guvernul grec le stăpînește la ora actuală sau pe care le-ar descoperi în viitor pe pămînt grecesc, fără colaborarera Germaniei. Se exclud de aici doar acele antichități care, după părerea ministerului competent, ar putea fi vătămate sau deteriorate prin procedeele de realizare a cópiilor și tiparelor.

Grecia și Germania își rezervă dreptul exclusiv de a publica rezultatele științifice și artistice ale săpăturilor efectuate pe cheltuiala Germaniei. Ele vor apărea, periodic, la Atena, în limba greacă, și pe cheltuiala Greciei. Aceleași publicații trebuie editate, în același timp, și în Germania în limba germană, cu desene, planșe și fotografii, care nu pot fi reproduse și executate decît în Germania.

Scanned with OKEN Scanner

boinice atît de viguroase, unui avînt politic atît de puternic trebuia să-i urmeze o operă deopotrivă de măreaţă a păcii era un sentiment larg răspîndit". Nu va putea fi contestat cîtuşi de puţin faptul că acest motiv le-a ajutat pe celelalte să se impună. Pe de altă parte, fascinaţia exercitată de celelalte aspecte ale ideii de Olympia stă la baza faptului că iniţiativa politică a ales tocmai Olympia atunci cînd s-a pus problema de a se realiza o „operă a păcii". Nu este o întîmplare că la arheologii germani din ultima vreme Olympia a devenit obiectul preferat al unei „critici a ideologiei".

Această critică are în vedere de preferinţă unele expresii ale gîndirii naţional-burgheze, care devin, de la mijlocul secolului al XIX-lea, din ce în ce mai frecvente şi se constituie cu repeziciune, mai ales în învăţămînt, într-un puternic clasicism vulgar „patriotic", care a stîrnit batjocura lui Nietzsche. Idealul umanist al lui Winckelmann, antifeudal, iluminist, universal sau, în orice caz, european, apare, confruntat cu noua situaţie, într-o lumină deosebit de favorabilă: „Pentru Winckelmann antichitatea era o sfidare adresată contemporaneităţii. Ea trebuia să educe epoca în care scria Winckelmann, punînd-o în discuţie. De la Curtius încoace antichitatea a fost invocată mai degrabă pentru a confirma propria epocă". Astăzi nu ne vine greu să recunoaştem contrastul dintre pateticul idealism vulgar de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi Winckelmann, dar trebuie să ne întrebăm şi în acest caz dacă pervertirea patrimoniului de idei al acestuia este doar întîmplătoare sau fundamentată mai adînc. În primul rînd, sare în ochi faptul că idealiştii de genul lui Curtius nu făceau parte dintre criticii lui Winckelmann, ba chiar, probabil, nu-şi dădeau bine seama cît de mult se îndepărtaseră de acesta. Criticii provin mai curînd din rîndul realiştilor şi al vitaliştilor, bunăoară Burckhardt şi Nietzsche, care insistă asupra trăsăturilor „inumane" ale culturii greceşti. De fapt, un examen mai atent arată că legăturile clasi-

Scanned with OKEN Scanner

cismului cu naţionalismul corespunzător diferitelor epoci, începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, s-au realizat cu mult mai înainte de Curtius, ba chiar că primii germeni ai acestei direcţii se găsesc în însuşi proiectul lui Winckelmann. Încă din 1806, Goethe avea prilejul, într-o convorbire cu Riemer, să protesteze contra interpretării patriotice a clasicismului: „Spiritul de libertate şi dragostea de patrie, pe care credem că le extragem din antici, devin la cei mai mulţi oameni o caricatură. Ceea ce la antici rezultă din întreaga stare a naţiunii, din tinereţea sa, din poziţia ei faţă de celelalte naţiuni, din cultura ei, devin la noi o imitaţie stîngace. Viaţa noastră ne duce nu la despărţire şi la izolare de alte popoare, ci mai degrabă către cea mai largă comunicare". Patriotismul la care se gîndeşte Goethe aici era o urmare a războaielor napoleoniene, dar nu în sensul că i-ar fi fost inoculat clasicismului din exterior; germenii patriotismului proveneau, mai degrabă, din clasicismul însuşi. Idealul umanist pe care Winckelmann şi urmaşii săi credeau a-l fi putut extrage din cultura greacă era, într-adevăr, cum se pretindea, atemporal şi universal, adică „clasic", aşa cum îl exprima Friedrich Schlegel: „La nici un alt popor n-au putut să se exprime şi să se exercite atît de liber, de pur şi de decis toate forţele şi aptitudinile omului şi să se desăvîrşească, trecînd prin toate stadiile educaţiei, în sus şi în jos, ciclul naturii abandonate sieşi". Totuşi, forma istorică în care acest ideal fusese realizat de greci, şi în care acesta putea să fie realizat şi în viitor, era naţiunea. Herder şi Humboldt au meditat asupra „individualităţii naţionale" şi asupra caracterelor naţionale tocmai cu referire la greci; Humboldt a crezut chiar că percepe o înrudire mai adîncă între spiritul poporului grec şi cel al poporului german. Conceptul idealist de popor, care trece, în mare măsură, cu vederea liniile de separaţie interioare şi exterioare în structurile sociale, a fost pus la baza imaginii sale despre Grecia încă de Winckelmann, care plătea astfel tribut unei idei corespunzătoare epocii generaţiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Acest lucru rezultă cu claritate chiar din terminologia sa. Winckelmann folosește de preferință termeni ca popor sau națiune pentru a-i desemna pe greci laolaltă, în vreme ce patria corespunde adesea conceptului de *polis:* „Dacă, îndată după aceea, s-au ridicat tirani, aceia erau numai în patria lor, dar națiunea în întregul ei nu a cunoscut niciodată un singur conducător". Poporul este o comunitate de oameni liberi, care își extrag coeziunea din „mărețele idei" ale conștiinței lor naționale. „Prin libertate s-a ridicat, ca o ramură de soi dintr-un trunchi sănătos, cugetul întregului popor!" În casele cetățenilor sălășluiesc frugalitatea și simplitatea, autoritatea este în mîna celor mai înțelepți din întregul popor. Grecii sînt închipuiți ca un corp al poporului condus de un spirit individual. În epoca războaielor medice „un nou spirit a pătruns în această nație"; după Plateea „toate forțele Greciei par a se pune în mișcare". Motivul exterior al artei clasice este de natură patriotică, din moment ce grecii au purces, după război, „cu dragoste sporită față de patrie", la împodobirea orașelor lor. În vreme ce conflictele sociale ale societății grecești sînt cu totul trecute cu vederea, fărîmițarea statală este, într-adevăr, amintită, însă, în același timp, armonizată din nou, prin viziunea păcii „olimpice". Curtius s-ar fi putut simți, cu oarecare îndreptățire, confirmat de Winckelmann: „Cînd, după patru ani, se apropia vremea jocurilor olimpice, dușmăniile încetau, iar grecii îndîrjiți unul împotriva celuilalt se reuneau, spre bucuria generală, în Elida; pentru cîteva zile, la privelișteа florii națiunii, care căuta să se evidențieze, uitau de ceea ce se petrecuse și de ceea ce avea să se întîmple". Fundamentarea „individualității naționale" a grecilor și a preeminenței lor față de alte popoare, care, prin Herder și Humboldt, a devenit o problemă, este înțeleasă de Winckelmann mai ales pe plan fizic și, de aceea, în aparență rațional: „fericita poziție a țării lor a fost în toate vremurile cauza principală". Din acest motiv, „stirpea națiunii" se menține curată doar în

Scanned with OKEN Scanner

Grecia propriu-zisă, în vreme ce grecii din colonii degenerează rapid.

După o asemenea privire generală nu poate fi nici o îndoială că imaginea lui Winckelmann asupra grecilor purta în ea însăşi germenii degenerării sale. Chiar şi contemporanii au simţit, dealtfel, că această imagine a grecilor însemna nu atît o cunoaştere istorică, cît, mai degrabă, o poziţie ideologică. De aceea, primii critici au renunţat, de obicei, din capul locului, să intre într-o discuţie despre exactitatea istorică, pe motivul că, în această privinţă, erorile lui Winckelmann ar fi prea numeroase şi prea evidente. Faptul a devenit, totuşi, mai problematic atunci cînd realitatea istorică a ajuns într-o contradicţie mult prea vădită cu temeliile edificiului winckelmannian. Ernst Moritz Arndt a formulat această contradicţie în modul cel mai viguros în 1800 şi 1806, rămînînd însă prins, în mod semnificativ, în mrejele idealului clasic umanist, care la el dobîndeşte deja o culoare accentuat patriotică. „Toate statele Greciei, indiferent că se numeau democratice sau aristocratice, erau cele mai înspăimîntătoare aristocraţii". „Libertatea era, la ei, alimentată şi menţinută prin sclavie". „Pentru ca unii cetăţeni [...] să se instruiască, pentru ca o asemenea fericită lene să producă trupuri şi spirite frumoase, marea gloată nefericită era redusă la cea mai adîncă umilinţă". Încă din 1793, W. von Humboldt descoperise, într-un articol, semnificaţia sclaviei pentru societatea greacă şi simţise adînc contradicţia cu idealizarea clasicistă a grecilor. Dar el a rezolvat, pentru sine, acest conflict, prin cerinţa de a judeca cultura greacă nu după cum era în realitate, ci după ideea prezentă în ea. Şi în acest caz era vorba nu de o cunoaştere, ci de o luare de poziţie ideologică: „Vedem antichitatea, în mod evident, mai ideală decît era şi trebuie să o privim astfel".

Critica realistă a imaginii despre Grecia a lui Winckelmann, începută de timpuriu, nu a redus în mod esenţial forţa ei ideologică de convingere. „Depăşită" a devenit această imagine abia atunci

cînd în ea a fost recunoscut și combătut caracterul ei ideologic (Nietzsche o numea automistificare), ceea ce a putut să se întîmple abia după nașterea altor ideologii, care recurgeau la un mod istoric și relativist de a privi lucrurile. Acest fenomen poate fi clar dedus din schimbarea semnificației termenului de *clasicism*, care a desemnat mai întîi întreaga antichitate, sub aspectul său normativ, în vreme ce astăzi este folosit cu precădere pentru a desemna epoca secolelor V—IV î.e.n. sau chiar numai epoca Partenonului. Cu toate acestea, supraviețuiește și semnificația calitativă și normativă a cuvîntului, ceea ce înseamnă că „depășirea" ideologiei clasiciste nu este nici deplină, nici definitivă. Karl Marx, cel care, prin dezvăluirea antagonismelor sociale, a zguduit temeliile clasicismului, într-un punct esențial, a formulat această problemă încă în 1857: „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și eposul grecesc sînt legate de anumite forme de evoluție socială. Dificultatea este că acestea ne mai oferă încă o desfătare artistică și că, într-o anumită privință, trec drept normă și modele de neatins".

Nu putem, aici, să urmărim mai departe problema ridicată în acest fel, care este identică cu noțiunea de clasic; vom încerca, în concluzie, să caracterizăm, încă o dată imaginea despre Grecia a lui Winckelmann. Această imagine are forma unei cunoașteri istorice, funcția sa este însă de fapt aceea a unei cerințe estetice și etice puse în fața societății moderne, mai ales în ceea ce privește educația acesteia în sensul umanist. Discuțiile istorice despre constituțiile grecești, despre „libertate" etc. n-au putut să amăgească pe nimeni în privința faptului că pretenția normativă a imaginii este fundamentată pe concepte atemporale, precum „naturalul", „frumosul" etc. Posibilitatea existenței acestei umanități nu este, de aceea, legată, teoretic, de nici un strat social anumit, ci are un caracter universal. Tocmai această componentă anistorică din teoria lui Winckelmann, pretenția în aparență universal umanistă, a făcut din teo-

Scanned with OKEN Scanner

ria în discuţie o puternică pîrghie a emancipării burgheze în secolul al XVIII-lea, iar ca cerinţă practică, ea a depăşit mult epoca burgheză. Este de văzut dacă interesul — crescînd într-o măsură uimitoare în ultimii ani — faţă de Winckelmann este în legătură cu această „actualitate" anistorică.

PROGRESUL ÎN ARHEOLOGIE

În cazul Olympiei ies la iveală diversele motive care animă interesul modern pentru antichitate, nu numai faţă de obiect, ci şi faţă de ştiinţa arheologiei, care se ocupă cu obiectul în cauză. Cu privire la acest aspect se impun cîteva observaţii. În ochii contemporanilor, o ştiinţă se legitimează doar rareori prin problemele sale; ea se legitimează aproape exclusiv prin *progresele* sale. Ca disciplină în mare măsură legată de lucruri materiale, arheologiei îi este uşor să transmită informaţii despre acestea. Altfel decît în ştiinţele istorice şi filologice pure (*Geisteswissenschaften*), mult mai pretenţioase, ale căror progrese de metodă se petrec numai la intervale de secole şi care, în activitatea curentă, nu fac decît să actualizeze unele probleme, arheologia poate să se refere la rezultate evidente pentru oricine. Delphi, Delos, Olympia, pînă acum 100 de ani încă locuri părăsite şi pustii, sînt astăzi puncte de atracţie de prim rang. (Iar dacă vrem să mergem şi mai departe înapoi în timp: în 1575 învăţatul Martin Crusius din Tübingen se interesa la Constantinopol dacă Atena mai exista cu adevărat). În Italia de Sud şi în Sicilia anumite locuri în care se efectuează săpături arheologice, precum Metapont, sînt puncte centrale ale unor ţinuturi cu aşezări scoase din nou la lumină. Sălbatica Cilicie, izolată de lume, încă din antichitate, a fost mai întîi cercetată de expediţii arheologice, înainte de a fi, ca urmare a acestui fapt, deschisă, de curînd, circulaţiei moderne. Conţinutul tuturor muzeelor greceşti, inclusiv al Muzeului Naţional din Atena, se

Scanned with OKEN Scanner

găsea încă sub pămînt acum 150 de ani. Pergam, Troia, Milet, Ephes erau simple nume. *Mausoleul din Halicarnas* şi *Altarul din Pergam* aparţineau unei tradiţii pe jumătate legendare. Cultura minoico-miceniană era uitată cu totul, pentru epoca homerică nu exista nici un fel de mărturie materială. Winckelmann şi urmaşii săi au putut, cei dintîi, să atribuie anumite opere unor mari sculptori greci, ca Praxitele sau Lysipp. Pentru Policlet, acelaşi lucru s-a reuşit abia pe la 1850. La începutul secolului al XIX-lea, marmurile aduse de Elgin puteau fi raportate doar în mod îndoielnic la Fidias. Astăzi, alături de *Athena Parthenos*, posedăm şi alte mari sculpturi ale maestrului, transmise în cópii sigure şi în resturi originale din atelierul în care Fidias l-a creat pe *Zeus din Olympia*. Reliefuri de Fidias, cunoscute pe cale literară, au putut fi identificate fără putinţă de îndoială. În cazurile în care datarea unor monumente oscila, la început, într-un interval de cîteva generaţii, astăzi pot fi întîlnite, adesea, determinări exacte de ordinul unui deceniu. Cele mai multe categorii de vase sînt atît de bine cunoscute, încît chiar un începător este repede în stare să dateze şi să localizeze cu precizie un ciob decorat. Enumerarea rezultatelor materiale, precum şi a celor metodice, ar putea fi continuată ore în şir şi, prin lucrările în curs, ea obţine zilnic noi materiale. Această situaţie implică neîndoielnic şi un pericol. În alte ştiinţe istorice, reduse la un material precis delimitat, practic netransformabil, procedeele meşteşugăreşti se tocesc şi impun o aprofundare metodică. În arheologie, dimpotrivă, ele pot fi aplicate cu folos şi cu succes la monumentele nou apărute, astfel încît multă vreme valoarea lor nu este supusă discuţiei, iar conştiinţa problemelor ce există se atenuează. Mulţimea şi varietatea materialului, precum şi condiţiile locale în care se afla, fac să se uite prea uşor că problemele aflate în spatele progreselor vizibile rămîn, în genere, destul de asemănătoare şi de monotone. Cît de remarcabile sînt aceste progrese în sens spiritual iese imediat la iveală atunci cînd, tre-

Scanned with OKEN Scanner

cîndu-se peste determinare şi clasificare, se pune problema semnificaţiei şi apare chestiunea înţelegerii istorice. Aici arheologia se vede confruntată cu aceleaşi dificultăţi metodologice care sînt familiare şi altor ştiinţe istorice. Probleme de formă şi de conţinut, ca, de exemplu, reprezentarea spaţiului sau structura reliefului, caracterul particular al imaginii zeului sau semnificaţia portretului permit să se constate, în ceea ce priveşte tratarea lor, că există mai mult o succesiune de noi contribuţii decît un progres continuu al înţelegerii. Desigur, nu este exclusă posibilitatea ca aceste contribuţii să nu fie arbitrare în succesiunea lor, ci să aibă o logică proprie. În vreme ce determinarea şi clasificarea nu au de a face decît cu planta moartă din ierbar, problemele amintite acum privesc, dacă ne menţinem în cadrul acestei imagini, procesul vieţii plantei, care, fiind definitiv consumat, nu mai poate fi cunoscut în mod nemijlocit. Ca întotdeauna, tradiţia istorică ne furnizează obiectul prelucrat sau faptul literar doar ca un înveliş mort, părăsit de organismul viu, aşa încît despre mediul de cultură spirituală şi materială al acestuia, despre intenţiile şi reprezentările sale nu putem afla cîte ceva decît pe căi ocolite sau cu considerabile eforturi. Şi aceasta niciodată într-o formă definitivă, întrucît observatorul trebuie să pună prea mult din punctul său propriu de vedere — şi el, istoriceşte schimbător — pentru a concretiza în întregime obiectul. Folosind o altă imagine, am putea spune, de asemenea, că orice fenomen istoric nu este decît vîrful proverbialului aisberg, a cărui masă purtătoare se ascunde, fără nici o posibilitate de a fi cunoscută, sub suprafaţa mării — adică, în cazul nostru, sub cea a timpului.

ISTORIE = „AMINTIRE"?

Comparaţia faptului istoric cu învelişul mort pe care l-a lăsat în urmă un organism odinioară viu ne duce şi la o altă consideraţie. De obicei, filo-

zofii şi istoricii abordează istoria cu ajutorul conceptului de „amintire", trecînd, de la fenomenul amintirii individuale la cel al unei amintiri presupuse colective. Se pare că aici, ca în atîtea alte cazuri, o simplă metaforă a fost transformată într-o veritabilă analogie, deşi fenomenul însuşi contravine în puncte esenţiale unei asemenea interpretări. Locuţiunea are, în primul moment, ceva ispititor. Aşa cum individul se referă, în amintire, la experienţele şi destinele sale şi, pornind de aici, încearcă să se înţeleagă şi să-şi înţeleagă comportamentul, tot astfel comunităţii, naţiunii, omenirii personificate destinele strămoşilor lor le sînt, prin istorie, contemporane şi determină propria lor autoînţelegere. Istoria apare, în acest caz, ca o mărime naturală, produsă de viaţa însăşi şi de experienţele sale şi determinată de referirea nemijlocită la prezent. Ea este un fel de putere mitică, care, în plan existenţial, se imprimă cu putere în grupul particular, aşa cum amintirea individuală se imprimă în fiecare individ în parte.

În unele puncte hotărîtoare, această semnificaţie mitică a istoriei nu poate fi susţinută. Conceptul de amintire individuală nu poate fi transpus în mod satisfăcător, nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere logic, asupra colectivităţii. Deja stilizarea, necesară în acest caz, a colectivităţii, reducerea ei la o persoană reprezintă o premisă foarte nesigură. Dacă istoria ar fi un simplu proces natural, nu s-ar înţelege de ce, vreme de mii de ani, oamenii, pornind de la amintirea existenţială, n-au ajuns la istorie şi de ce acest pas n-a fost făcut decît într-o cultură relativ tîrzie, după o pregătire de secole, printr-o gîndire generalizatoare. De fapt, între amintire şi istorie există deosebiri principiale. Amintirea este o mărime existenţială, raportată la un eu şi impregnată de experienţe. Eul îi determină perspectiva temporală, după cum selectează, potrivit propriei sale constituţii, conţinutul amintirii. Aceasta se întîmplă, desigur, nu după voinţă şi raţiune, ci tocmai prin măsura în care constituţia eului cedează experienţelor şi este impregnată de

Scanned with OKEN Scanner

ele. Faptele amintirii nu sînt pure cunoştinţe, ci, în primul rînd, experienţe care intră în fluxul timpului simţit individual şi care sînt însuşite cu sau împotriva voinţei. Lucrurile se petrec cu totul altfel în cazul faptului istoric. Acesta este, înainte de toate, un obiect străin, de care te izbeşti în prezent, o fascinantă fosilă găsită, care nu posedă în sine nici un fel de valoare de experienţă existenţială şi nici un fel de dinamică temporală. Este, în primul rînd, clasificat în domeniul cognitiv, adică este transmis eului, fie că acesta vrea sau nu vrea să facă din el o mărime existenţială. Nici în cazul pozitiv acest lucru nu se întîmplă cu aceeaşi naturaleţe ca în amintirea individuală. Cel care se străduieşte cu adevărat să înţeleagă faptul istoric şi îl declară, în ciuda caracterului său legat de cunoaştere, o chestiune existenţială, nu rămîne în domeniul amintirii raportate la eu, ci, mai întîi, trebuie să se detaşeze de raportarea la eu, trebuie să se simtă ca o fiinţă identică cu specia. Numai atunci cînd se ridică la un asemenea punct de vedere, poate vedea faptul istoric într-o perspectivă temporală, care se apropie de perspectiva amintirii individuale şi care face faptul istoric interesant, din punct de vedere existenţial, pentru el, ca fiinţă identică speciei. În acest caz revine, în aparenţă, analogia; este însă, desigur, o mare deosebire, din punct de vedere logic şi fenomenal, între o amintire formată de un eu, ca fiinţă identică cu specia, într-un act de exteriorizare — care se realizează prin aceea că eul transferă conceptul existenţial de timp al amintirii sale individuale asupra unui fapt istoric aflat — şi o presupusă amintire colectivă. Aceasta din urmă nu există decît într-un sens foarte condiţionat, de exemplu, ca amintire a experienţelor comune ale unei generaţii, drept conştiinţă a faptului că anumite constrîngeri, evenimente şi personaje istorice au determinat destinul naţiunii şi mai acţionează încă în prezent. Amintirea colectivă rămîne limitată la domeniul naţional şi la cîteva secole. Perspectivele amintirii colective, care încercaseră să depă-
 şească aceste limite, au fost tăiate, încă de la înce-

Scanned with OKEN Scanner

putul secolului al XIX-lea, de istoria științifică. Ceea ce existase înainte sub acest aspect reprezenta doar urme cu totul rudimentare ale istoriei, în povestiri mai mult sau mai puțin mitice, în vreme ce tradiția istorică autentică nu era însușită și continuată decît de puțini. Afirmația nu este valabilă doar pentru antichitate, ci și pentru evul mediu și epoca modernă, acolo unde amintirea colectivă se menține în categorii biblice. Istoria nu este de la sine înțeleasă — „naturală" —, ci presupune o inițiativă spirituală, posibilă abia la un nivel foarte înalt al conștiinței sociale și, de aceea, atins numai în punctele culminante, respectiv, în epocile tîrzii ale culturilor. Abia ținîndu-se cont de această deosebire se va putea aduce în discuție o analogie parțială între amintire și istorie. Aserțiunea că istoria ar reprezenta destinul nu trebuie, desigur, să fie înțeleasă în sensul că prezentarea a ceea ce s-a întîmplat ar fi atotohotărîtoare. Determinante sînt mai degrabă întîmplările însele, întrucît ele pun în mișcare macazurile și impun o anumită direcție desfășurărilor ulterioare. Descoperirea și prezentarea realității pot să influențeze acest proces, dar nu să-l provoace.

Dacă am folosit aici termenul de *autoexteriorizare*, am făcut-o doar pentru a caracteriza măsura puterii de generalizare, nu pentru a pleda în favoarea unei istorii impersonale, lipsite de interes, „obiectiviste". Înainte de Marx și de Nietzsche, istoricii credeau că pot să-și atribuie o funcție deosebit de obiectivă, cea a oglinzii, după cunoscuta formulă a lui Ranke[1]. De atunci încoace, este ceva obișnuit ca și cercetarea istorică să fie pusă pe o bază de interes. Faptul ar putea fi de netăgăduit, atîta vreme cît prin aceasta se înțelege că unele idei actuale, impregnate de relațiile sociale ale epocii respective, determină, și

[1] Leopold von Ranke (1795—1886), mare istoric german, întemeietorul școlii obiectiviste. Opere consacrate istoriei secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, remarcabile deopotrivă prin acribia științifică și prin măiestria stilului (N. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

ele, alături de alți factori, procesul istoric de cunoaștere. Totuși, în acest mod, nu este încă explicată însăși necesitatea existentă de cercetare a istoriei. Care ar fi oare baza de interes care îi determină pe unii oameni, normali din punct de vedere intelectual, să se ocupe, cu toată angajarea, de exemplu, de sculptura greacă, este o întrebare ce așteaptă încă un răspuns complet, care, din perspectiva timpului cotidian, nici nu poate fi dat. Mai degrabă am fi înclinați să ne gîndim la un interes psihologic, anume la o fugă din prezentul inextricabil și din problemele sale; și, într-adevăr, s-ar putea găsi în rîndurile istoricilor vreunul care, potrivit structurii sale personale, înclină spre evazionism. Această explicație n-ar fi, în nici un caz, suficientă, pentru fenomen în întregul său și, mai cu seamă, n-ar face de înțeles faptul că, de regulă, fascinația exercitată de obiecte este, de regulă, aceea care te îndeamnă să te ocupi de ele. Și, în cele din urmă, cine ar dori, de exemplu, să clasifice în acest fel utopia istorică purtătoare de atîta viitor a lui Winckelmann, o viziune care, la rîndul ei, a îndemnat, din nou, generații întregi să caute frumosul și „reînnoirea vieții"? În remarcabila sa scriere *Brief eines reisenden Dänen* (*Scrisoarea unui danez călător*), din 1785, Schiller spunea despre sculptura greacă: „Omul a înfăptuit aici ceva ce este mai mult decît era el însuși, un lucru care amintește de ceva și mai măreț decît specia sa — dovedește oare aceasta că el este mai puțin decît va fi cîndva?" În orice caz, studierea motivelor care, în ultimele două decenii, au determinat activitatea arheologică ne arată că istoria nu este mai puțin determinată de viitor decît de trecut și de prezent.

SURSA CITATELOR
(doar pentru literatura mai recentă, traduceri și citate de a doua mînă)

P. 16. 36. 64. 67: Auch ich in Arcadien (Expoziția Schiller — Nationalmuseum Marbach, 1966).
P. 31: A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, ed. a II-a, 1968.
P. 60: G. v. Reutern, *Hellas. Ein Führer durch Griechenland aus antiken Quellenstücken*, ed. a II-a, 1942.
P. 62: A. Rumpf, *Archäologie*, 1, 1953.
P. 63: L. Friedländer, *Reisen in Italien in den letzten drei Jahrhunderten*, în *Erinnerungen, Reden und Studien*, 1905.
P. 65: L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jh.*, *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, vol. 15, 1959.
P. 67: *Hamburger Goethe-Ausgabe*, vol. 11 (cu comentariul lui H. v. Einem); L. Friedländer, *op. cit.*
P. 78: Diderot, *Ästhetische Schriften*, trad. de F. Bassenge și Th. Lücke, 1968.
P. 106: P. Valéry, *Über Kunst. Essays*, trad. de Carlo Schmidt, 1973.
P. 107. 201. 205: Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, în limba germană de E. Rechel-Mertens, 1961 sqq..
P. 111: C. Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, 1970.
P. 128: *Ciceros ausgewählte Reden*, vol. 6, trad. de F. Spiro, Leipzig, Reclam, f. a..
P. 129: Plinius der Jüngere, *Briefe*, versiune latino-germană de H. Kasten, 1968.
P. 134. 138. 140: K. Meyer, *The Plundered Past. The Traffic in Art Treasures*, 1973 (traducerile aparțin autorului).
P. 135: L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, 1967.
P. 146: St. Baker, *Visual Persuasion*, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

P. 152: W. Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*, vol. 1, 1930.
P. 154: „Zeit-Magazin", Nr. 44/1972.
P. 156: A. Speer, *Erinnerungen*, 1969.
P. 157: „Völkischer Beobachter", 11. 7. 1938 (Münchner Ausgabe).
P. 168: V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790—1870*, 1967.
P. 190: *J. A. Schmoll* zis Eisenwerth, *Das Unvollendete als künstlerische Form*, 1959.
P. 202: A. şi P. Poirier, *Römische Antike*, Catalogul expoziţiei 1973 de la *Neue Galerie*, Aachen.
P. 209 sqq.: J. Gerstenberg, *Die Wiedergewinnung Olympias als Stätte und Idee*, 1949.
P. 210: A. Hönle, *Olympia in der Politik der griechischen Staatenwelt*, 1968.
P. 213: A. Bötticher, *Olympia. Das Fest und seine Stätte*, ed. a II-a, 1886.
P. 218: *E. Buschor, Von griechischer Kunst. Ausgewählte Schriften*, 1956.
P. 219: R. Weil, Geschichte der Ausgrabung von *Olympia*, în *Olympia, Ergebnisse der Ausgrabung*, I, 1897.
P. 222: H. v. Steuben, într-o comunicare, aflată doar în manuscris, prezentată cu ocazia unei sesiuni organizate de *Deutscher Archäologen-Verband*.

Pentru indicaţii şi observaţii critice autorul mulţumeşte prietenilor şi colegilor, însă mai ales domnilor R. Haussherr şi S Settis.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Uzul și abuzul de arheologie 5

I

Punctul de vedere al istoricului . . . 15
Specializarea — autodistrugerea științelor 16
C.W. Ceram și „opera de popularizare arheologică" 16
Arheologie și știință. Vechile manuale . . 23
Tradiția arheologică în conștiința modernă 26
Elementul utopic la Winckelmann și Heinse 27
Polemica lui Goethe împotriva iconografiei creștine 32
Ierarhia artiștilor 37

II

Antichitatea comercializată: turismul . . 39
Turismul de masă: problematica culturală 48
Istoria acțiunii de a călători: antichitatea 52
A călători de la nord la sud 61
Sentimentul frumosului: experiența artistică a lui Winckelmann 69
Goethe călător 83
Problematica observațiilor despre artă ale lui Goethe 90
Laocoon la lumina făcliei 95
Villa Borghese și Musée Napoléon . . 98

Scanned with OKEN Scanner

01038837 202.

III

Statuia antică — simbol în *Nachsommer* de Stifter 100
Valéry: contradicţiile muzeului 106
Receptarea artei la Proust şi Benjamin . 107
Original şi reproducere 110
Opera de artă ca proprietate materială . 124
„Trecutul jefuit" 134
Antichitatea şi viaţa cotidiană modernă: reclama cu produsul „clasic" 142
Antichitatea în ideologia statului naţionalist 150
Cultul antichităţilor în veacurile trecute . 160

IV

Arheologia şi arta modernă: colecţia de mulaje 168
Torsul ca operă de artă autonomă 188
Arheologia ca motiv al artei contemporane . 194
Olympia: centru arheologic şi ideal contemporan 208
Progresul în arheologie 225
Istorie = „amintire"? 227
Sursa citatelor 232
Indice de nume 234

Redactor: VICTORIA JIQUIDI
Tehnoredactor: DOINA PODARU

Bun de tipar: 2 martie 1984
Apărut: 1984; coli de tipar: 10; planşe 24

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Şos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

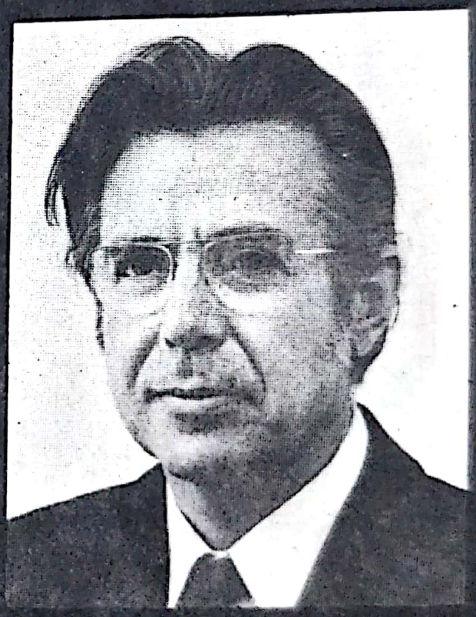
301/10

Biblioteca de artă

371

Biografii. Memorii. Eseuri

trecutul utopic



N. Himmelmann și-a găsit, încă de la primele sale studii, o cale proprie de investigație: examinarea artei antice nu după criterii evoluționiste sau al observației critice de detaliu a formei, nici după analiza abstract-structurală sau iconologică, ci prin studiul particularităților artistice ca semnificate ale momentului stilistic, nu însă în izolare, ci în relație cu toți factorii determinanți. Himmelmann construiește o nouă hermeneutică a artei antice, în special grecești. El a dat cîteva lucrări fundamentale cu privire la semantica artei geometrice, arta alexandrină, sarcofagele romane, exegeza lucrărilor lui Winkelmann etc.

PETRE ALEXANDRESCU

Scanned with OKEN Scanner